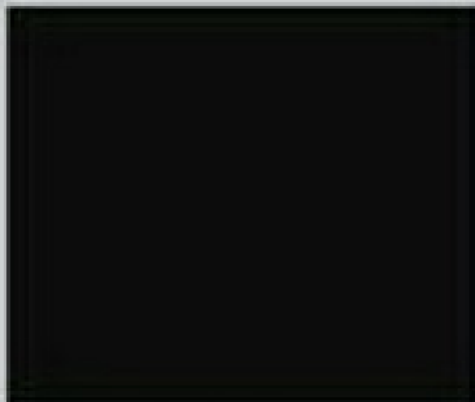




Walter Benjamin
Aura e choc
Saggi sulla teoria dei media

A cura di Andrea Pinotti
e Antonio Somaini



Piccola Biblioteca Einaudi

Aura e choc raccoglie in un unico volume i principali studi dedicati da Walter Benjamin al complesso ambito della teoria dei media, tra cui il celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, qui presentato nella suggestiva versione del 1935-36. Chiave di volta di questa teoria, che Benjamin sviluppa dai primi scritti degli anni '10 fino agli ultimi frammenti del libro sui «passages» di Parigi, è l'idea secondo cui va considerato come «medium» tutto ciò che è in grado di ridefinire le coordinate della percezione, dei modi di vedere e di sentire, e più in generale dell'esperienza.

Sulla base di tale presupposto Benjamin discute media moderni come la fotografia e il cinema, la radio e il telefono, il libro e il giornale, ma anche le forme espressive della lingua, della linea e del colore, strumenti ottici come la *camera obscura* e la lanterna magica, i sistemi di illuminazione urbana e l'architettura di vetro, per arrivare infine agli stati di alterazione percettiva indotti dal sogno e dall'hashish. Nel loro insieme, tutti questi media sono per Benjamin capaci di trasformare storicamente l'esperienza sensibile, sottoponendo l'individuo moderno a un autentico «training del sensorio» che gli consente di affrontare il passaggio dalla cultura ottocentesca, permeata dal culto dell'aura, a una modernità che lo espone a continui choc. Il Benjamin che emerge da questa originale prospettiva dialoga con i principali protagonisti delle avanguardie e delle teorie della fotografia e del cinema del suo tempo, proponendosi come fondamentale termine di confronto per gli studi contemporanei sui media.

Piccola Biblioteca Einaudi 567

Nuova serie

Arte. Architettura. Teatro. Cinema. Musica

©2012 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-20834-9

Walter Benjamin

Aura e choc

Saggi sulla teoria dei media

A cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini

Piccola Biblioteca Einaudi

Arte. Architettura. Teatro. Cinema. Musica

Elenco delle illustrazioni

1. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst, Adiantum pedatum* (Capelvenere americano. Germogli arrotolati ingranditi 8 volte), stampa ai sali d'argento, ante 1928.
New York, Museum of Modern Art (MoMA) / Thomas Walther Collection.
(© 2011. The Museum of Modern Art, New York /Scala, Firenze).
2. David Octavius Hill e Robert Adamson, *Mrs Hall, La pescivendola di New Haven*, stampa su carta salata da calotipo negativo, 1843-47 circa.
(The Stapleton Collection / Bridgeman Art Library / Archivi Alinari).
3. Karl Dauthendey, *Autoritratto con la sua fidanzata*, 1857.
4. Hermann Biow, *Friedrich Schelling*, dagherrotipo, 1848.
(Photoservice Electa / AKG Images).
5. Eugène Atget, *Chiffonniers, Porte d'Asnières, cité Trébert*, 1913.
(Foto George Eastman House / Getty Images).
6. Dziga Vertov, *La sesta parte del mondo*, 1926.
7. Manifesto tedesco del film *La corazzata Potëmkin*, 1925.
(Photoservice Electa/ AKG Images).
8. Germaine Krull, *Passage du Caire, Paris*, 1926.
(Foto © Museum Folkwang, Essen).
9. Stampa raffigurante il *Kaiseipanorama* realizzato da August Fuhrmann a Berlino nel 1883.

Introduzione*

«Se le impressioni visive dell'uomo non siano determinate solo da costanti naturali, ma anche da variabili storiche: questa è una delle domande più all'avanguardia della ricerca partendo dalla quale ogni centimetro di risposta è difficile da conquistare»¹. Così scrive Benjamin nel 1939, un anno prima della sua tragica morte, in una recensione al libro di Dolf Sternberger, *Panorama o vedute del XIX secolo*. I testi raccolti in questa antologia intendono presentare al lettore i diversi «centimetri di risposta» conquistati da Benjamin sul terreno di questa domanda che è tuttora, negli studi contemporanei sui media, «all'avanguardia della ricerca»: la questione della *storicità*, della *variabilità storica* della visione, e più in generale della percezione sensibile e dell'esperienza.

Benjamin era convinto del fatto che non si potesse parlare di esperienza in termini *sovrastorici*. Riteneva che le condizioni che determinano ciò che è visibile, sensibile ed esperibile fossero storicamente determinate. «La luce - leggiamo sempre nella recensione al libro di Sternberger - rientra nell'esperienza solo in quanto le circostanze storiche lo permettono». Il campo del sensibile, in altre parole, non è dato una volta per tutte, ma è configurato in forme storiche sempre diverse da un insieme di condizioni che Benjamin riassume con il termine latino, adottato dalla lingua tedesca già nel XVIII secolo, di *Medium*, come leggiamo in un passo del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* che costituisce il vero e proprio baricentro dell'insieme di testi presentati in questa antologia:

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il modo secondo cui si organizza la percezione umana - il *medium* [*Medium*] in cui essa ha luogo -, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico².

Il *Medium*, in altre parole, non è per Benjamin soltanto l'insieme di quelle condizioni *naturali* della visione e più in generale della percezione sensibile che venivano indicate con questo termine già nei trattati medievali e moderni di ottica, là dove si usava l'espressione *media diaphana* per menzionare tutti i corpi e i fluidi trasparenti o semitrasparenti (etere, aria, acqua...) capaci di diffondere la luce.

Medium indica in Benjamin anche il plesso di tutte quelle condizioni *tecniche, artificiali*, capaci di filtrare, modulare, deviare la luce, configurando la visione e più in generale la percezione sensibile in modi diversi: condizioni *storicamente variabili*, che con il loro evolversi determinano delle trasformazioni nella stessa percezione, nel modo in cui essa «si organizza» e «ha luogo».

L'insieme di queste condizioni è per Benjamin un insieme estremamente ampio e variegato, che va molto al di là del perimetro di quelli che nel linguaggio corrente consideriamo come «media» o «mass media». Del *Medium* inteso come nel passo sopra citato fanno parte le *forme espressive* della lingua e della pittura (la linea, la macchia, il colore); le *forme di rappresentazione* elaborate nel corso del tempo dagli stili storico-artistici; *dispositivi tecnici* sviluppatisi tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento come fotografia, cinema, radio e telefono; *media ottici* che affondano le loro radici nei secoli precedenti (*camera obscura*, lanterna magica, fantasmagoria, panorama, diorama, telescopio, microscopio, stereoscopio); *strutture architettoniche*, domestiche o urbane, capaci di configurare in modo storicamente variabile la distinzione tra il vicino e il lontano, l'interno e l'esterno (l'arredamento dell'*intérieur* delle case borghesi ottocentesche, gli spazi dei *passages* parigini, i sistemi di illuminazione urbana, l'architettura di vetro promossa da scrittori visionari come Scheerbart e da architetti come Gropius e Le Corbusier), per arrivare infine a tutte le sostanze capaci di provocare artificialmente delle *alterazioni percettive* (una su tutte: l'hashish) e a quell'*entità atmosferica* che per Benjamin è l'*aura*: quella «guaina», «alone», «alito», cortina al tempo stesso nebulosa, sfumata e luminosa che gli sembrava avvolgere interamente la cultura borghese dell'Ottocento. Parte costitutiva del *Medium* in cui «si organizza» e «ha luogo» la percezione in un determinato periodo storico è dunque tutto ciò che può contribuire a dar forma a un'esperienza sensibile che è sempre *mediata* e *storicamente variabile*. In quest'ottica, la teoria dei media di Benjamin è inscindibile da una teoria e da una storia della percezione e più in generale dell'esperienza.

Nel corso di questa introduzione esporremo i presupposti principali della riflessione benjaminiana sui media che abbiamo ricostruito in questo volume, per poi lasciare spazio alle singole sezioni in cui è articolato il percorso antologico. Prenderemo innanzitutto in considerazione, nel primo paragrafo (*Medium, Apparat, Apparatur*), le diverse occorrenze negli scritti benjaminiani del termine *Medium*, confrontandone il significato con quello di altri due termini che stanno al centro della sua teoria dei media: *Apparat*, «apparecchio» o «apparato», e *Apparatur*, «apparecchiatura». Nel secondo paragrafo (*Storia dell'arte e storia della percezione*) vedremo invece da quali autori Benjamin riprende l'idea di una storia delle forme di percezione connessa con quella delle

forme di rappresentazione storico-artistiche (in particolare storici dell'arte come Wickhoff, Riegl e Wölfflin), mentre nel terzo paragrafo (*Dialettica dell'esperienza sensibile: vicino e lontano, aura e choc*) verrà presa in esame la coppia categoriale «lontananza-vicinanza», una delle grandi polarità in base alle quali Benjamin pensa la storia della percezione e dell'esperienza, e in particolare quella transizione dal mondo dell'*aura* a quello dello *choc* che gli sembrava essere il tratto costitutivo della modernità. Nel quarto e ultimo paragrafo («*Inconscio ottico*», «*innervazione*», «*spazio di gioco*»: *il molo dei media nell'epoca della «seconda tecnica»*) vedremo infine come la concezione di una storicità della percezione connessa con l'evolversi storico dei media riceva una caratterizzazione esplicitamente *politica* nella prima versione dattiloscritta del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36) qui antologizzata, e come alcuni dei concetti-chiave impiegati da Benjamin in questo testo - «*inconscio ottico*», «*innervazione*», «*spazio di gioco*», «*seconda tecnica*» - contribuiscano ad articolare una teoria dei media incentrata sulla correlazione tra storia dei media e storia dell'esperienza e sul potenziale politico di una tecnologia pienamente «*innervata*» e «*incorporata*» da parte della collettività.

1. *Medium, Apparat, Apparatur.*

Per cercare di comprendere la teoria benjaminiana dei media nella sua ampiezza e complessità ma anche nella sua originalità dobbiamo prendere le mosse da un'analisi, per quanto sintetica, dei diversi termini che Benjamin usa per parlare della dimensione *mediata* dell'esperienza: in particolare, il termine *Medium* e i due termini *Apparat* e *Apparatur*. Tre termini attraverso cui Benjamin articola nei suoi scritti una teoria dei media che ha una dimensione al tempo stesso ontologica, estetica e politica, in quanto ci propone una classificazione delle diverse forme mediali, un'analisi della loro capacità di trasformare l'esperienza sensibile, e una ricognizione del loro potenziale progressivo e rivoluzionario.

L'uso da parte di Benjamin del termine *Medium* è riscontrabile già negli scritti della seconda metà degli anni Dieci. Nel dialogo filosofico sul colore e la fantasia intitolato *L'arcobaleno* (1915), nei saggi *Sulla lingua in generale, e sulla lingua degli uomini* (1916) e *Sulla pittura ovvero «Zeichen» e «Mal»* (1917), così come nel lungo studio *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* (1919) troviamo *Medium* in una serie di accezioni che concorrono a determinare il senso che Benjamin attribuirà a questo concetto negli scritti successivi. Nell'ottica del percorso proposto da questa antologia, l'accezione di *Medium* che ci interessa maggiormente è quella secondo cui lo statuto di *Medium* viene attribuito

al colore, alla pittura e alla lingua.

Nel dialogo filosofico *L'arcobaleno* (1915), il «colore» viene definito come *Medium* in quanto «puro accidente privo di sostanza», estensione senza forma, entità sfumata e nebulosa - una «patria di nuvole», scriverà Benjamin in un testo più tardo³ - a cui sono affini le bolle di sapone, le macchie lasciate dal tè, il rossore delle gote, «i colori umidi della lanterna magica» e quelli trasparenti dell'arcobaleno, gli acquarelli e le macchie di inchiostro di china, le aureole dei santi e quelle degli angeli... L'esperienza del colore è quella di una «pura recettività» di fronte a dei colori che «appaiono»: un'«ebbrezza» simile al sogno, un «puro sguardo» («Non ero altro che sguardo [...]. Non ero una che guardava, ero solo sguardo»⁴) non-concettuale e non-oggettivante, come quello del bambino, con cui ci si abbandona a un mondo sospeso in cui vengono meno la distinzione tra soggetto e oggetto, tra vedente e veduto («I colori vedono se stessi, in loro è il puro vedere ed essi sono al tempo stesso l'oggetto e l'organo che lo percepisce»⁵) così come i contorni precisi che isolano le cose le une dalle altre. Dialogando con il Goethe della *Farbenlehre* e con gli artisti del *Blaue Reiter*, con Kandinskij e Klee come con Jean Paul, Novalis e il Baudelaire del saggio sul colore nel *Salon* del 1846, il giovane Benjamin presenta il *Medium* del colore come un mondo sfumato, «alonato», volatile, metamorfico, in cui il soggetto perde la sua separatezza e si dissolve⁶. Un *Medium* inteso come *milieu* in cui le forme si disfano e si ricompongono incessantemente in un continuo alternarsi di «formazione» e «deformazione»⁷, proponendosi come materiale su cui opera la «fantasia», a sua volta *Medium* in cui ha luogo la creazione propriamente artistica.

Due anni dopo, il saggio *Sulla pittura ovvero «Zeichen» e «Mal»* (1917) riprende queste tesi, distinguendo nettamente tra la sfera dello *Zeichen* (il segno prodotto dalla linea grafica, la linea del disegno) e quella del *Mal* (la macchia colorata che «emerge, viene in luce», come nelle «stigmatte di Cristo», nel «rossore», nelle macchie della «lebbra» e in quelle delle «voglie»...⁸). Solo alla dimensione del *Mal*, spesso connessa con quella della *colpa* (il rossore) o dell'*innocenza* (le stigmatte), Benjamin attribuisce lo statuto di *Medium*. Il *Mal* è qui *Medium* per diverse ragioni: in quanto colore, secondo quanto abbiamo letto in *L'arcobaleno*, e in quanto fenomeno superficiale *attraverso il quale* si manifesta una *trascendenza* che può essere quella dell'interiorità rispetto alla superficie del corpo, o del divino rispetto all'umano, in un'accezione non lontana da quella con cui veniva usato il termine *medium* nelle tradizioni dell'occultismo e dello spiritismo per indicare colui che comunica con l'aldilà. Contemplata come puro mondo di colori, senza distinzione tra figura e sfondo, la pittura è anch'essa *Medium*: «Il medium della pittura [*Malerei*] può essere definito come il *Mal* nel senso più stretto: infatti la pittura è un medium, un *Mal* siffatto, poiché non

conosce né fondo né linea grafica»⁹.

Nel saggio *Sulla lingua in generale, e sulla lingua dell'uomo* (1916) dal piano del colore, della macchia e della pittura, l'attenzione di Benjamin si sposta verso quello della *lingua*. È qui che Benjamin, collocandosi in una prospettiva teologica che dialoga da vicino con il racconto della creazione nel *Genesi*, rifiuta di considerare il linguaggio come mero «mezzo» finalizzato alla «comunicazione» di significati già pronti e indipendenti da esso, e teorizza invece un linguaggio come *Medium* in cui sussistono tutte le cose in quanto dotate di una fondamentale tendenza a esprimersi, e come orizzonte da cui le cose stesse sorgono nel momento in cui vengono *nominate*. L'estensione di questo *Medium* va molto al di là delle lingue storiche e dei linguaggi specifici di forme di espressione spirituale come la musica e la scultura, la poesia, la giurisprudenza o la tecnica:

La realtà della lingua non si estende solo a tutti i campi di espressione spirituale dell'uomo, a cui, in un senso o nell'altro, appartiene sempre una lingua, ma a tutto senza eccezione. Non vi è evento o cosa nella natura animata o inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua, poiché è essenziale a ogni cosa comunicare il proprio contenuto spirituale¹⁰.

Ogni ente che fa parte del tessuto ontologico del mondo, in altre parole, partecipa del linguaggio in quanto tende a comunicare il suo «contenuto spirituale» *nel* linguaggio e non semplicemente *attraverso* il linguaggio. Questo è *Medium* non in quanto «mezzo» *mediante cui* si realizza la comunicazione, ma in quanto regione ontologica in cui affonda le sue radici «l'essere linguistico delle cose».

Le tre declinazioni dell'idea di *Medium* che troviamo negli scritti della seconda metà degli anni Dieci stanno alla radice dei significati che Benjamin attribuirà a questo termine nelle poche ma significative occasioni in cui lo utilizzerà nei testi successivi. Nella *Piccola storia della fotografia* (1931), in cui a essere definita come *Medium* è l'«aura», l'alone sfumato che circonda i volti degli individui ritratti nelle prime fotografie: volti che «erano circondati da un'aura, da un medium, il quale conferiva al loro sguardo, che vi penetrava, la pienezza e la sicurezza»¹¹. Nei saggi *Dottrina della similitudine* e *La facoltà mimetica* (entrambi del 1933), in cui *Medium* è il linguaggio stesso, un linguaggio inteso come

il più completo archivio della similitudine non sensibile [...], la più alta applicazione della facoltà mimetica; un medium in cui le prime facoltà percettive del simile sono penetrate così profondamente che ora esso rappresenta il medium in cui le cose si incontrano ed entrano in reciproco rapporto non più direttamente come prima nell'intelletto del veggente o del sacerdote, ma nelle loro essenze, le loro più fugaci e fini sostanze, i loro aromi. In altre parole: è alla scrittura e al linguaggio che nel corso della storia la chiaroveggenza ha ceduto le sue antiche forze¹².

Infine, nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* nelle sue diverse versioni, in cui, come abbiamo visto, il termine *Medium* viene convocato per denominare «il modo secondo cui si organizza la percezione umana», quell'insieme di condizioni tecniche, produttive, sociali, che nel loro evolversi storico determinano inevitabilmente delle trasformazioni profonde nell'esperienza sensibile degli individui e delle collettività.

Un posto di primo piano all'interno dell'ampio orizzonte del *Medium* in cui «si organizza» la percezione umana spetta secondo Benjamin a quei dispositivi tecnici come la fotografia, il telefono, la radio, il cinema e le forme moderne della stampa, su cui comincia a riflettere a partire dalla seconda metà degli anni Venti. Significativamente, per nominare questi dispositivi Benjamin non usa il termine *Medium*, troppo connotato dalle implicazioni ontologiche, gnoseologiche e teologiche di cui era stato caricato negli scritti degli anni Dieci, ma piuttosto *Apparat*, quando si tratta di menzionarli singolarmente, e *Apparatur*, quando invece si tratta di considerarli nel loro insieme. Con questi due termini, all'enfasi sulla *medietà* ontologica del *Medium*, sul suo essere quel «tra» *in cui* e *attraverso cui* le cose si manifestano, si sostituisce l'enfasi sulla dimensione *preparata* dell'*Apparat* e dell'*Apparatur*, derivati entrambi dal latino *apparatus*. «Apparato», «apparecchio» e «apparecchiatura» vengono così scelti da Benjamin per parlare specificamente dei *media tecnici* della modernità, sottolineandone il carattere *preparato* e quindi *intenzionale, artificiale, convenzionale*.

Alla radice della teoria benjaminiana dei media, che come vedremo attribuirà un ruolo-chiave al cinema, sta dunque l'idea secondo cui l'esperienza sensibile non può essere considerata in termini sovrastorici, in quanto sempre intrinsecamente correlata con l'evolversi storico dei media, degli stili artistici e delle forme di rappresentazione. Una correlazione che Benjamin aveva trovato già negli anni Dieci negli scritti di storici dell'arte come Wickhoff e Riegl, di cui aveva letto avidamente le opere, o come Wölfflin, di cui aveva seguito le lezioni all'Università di Monaco. È dunque sul terreno di una storia dell'arte concepita come studio delle radici estetico-corporee delle forme di rappresentazione e degli stili che muove i primi passi la teoria benjaminiana dei media.

2. Storia dell'arte e storia della percezione.

È lo stesso Benjamin, nel cruciale paragrafo IV del saggio sull'opera d'arte, a fornirci una pista importante per la genealogia della sua concezione della storicità dell'esperienza: «L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorgono l'industria artistica tardoromana e la “Genesi di Vienna”, possedeva non soltanto un'arte diversa da quella

antica, ma anche un'altra percezione»¹³. La storia degli stili implica dunque al contempo una storia delle modalità percettive attraverso le quali si è organizzata l'esperienza in una certa umanità e in un determinato periodo storico. Ed è alla Scuola viennese di storia dell'arte (in particolare ad Alois Riegl e Franz Wickhoff) che Benjamin riconosce il primato di questa intuizione, che farebbe della storia delle arti un capitolo centrale della più ampia storia dell'estetica intesa etimologicamente come storia della sensibilità.

Le prime letture riegliane sono rievocate da Benjamin nella *Berliner Chronik*¹⁴. Riegl lo accompagnerà lungo tutta la sua riflessione: dalla prima metà degli anni Venti¹⁵ all'anno della morte¹⁶, passando per scritti minori e recensioni¹⁷, ma soprattutto per il saggio sull'opera d'arte. Benjamin coglieva nel capolavoro riegliano *Industria artistica tardoromana* (1901) una capacità *profetica*¹⁸: l'anticipazione di quella temperie espressionista alla quale aveva agganciato il suo stesso lavoro sul dramma barocco. «La storia dell'arte - leggiamo in un appunto del 1939 - è una storia di profezie. Può essere scritta solo a partire dal punto di vista del presente immediato e attuale»¹⁹. Studiare gli storici viennesi non è dunque un gesto antiquario, ma risponde a quell'esigenza di «attualità» e di «attualizzazione», di valenza per il presente e di prefigurazione del futuro, che costantemente permea l'interesse di Benjamin per il passato.

Restituendo dignità a un periodo come quello tardoromano, tradizionalmente considerato peggiore, Riegl aveva insegnato a Benjamin a rigettare la teoria della «decadenza», a riconoscere nelle cosiddette ricadute nella barbarie nuove forme di volontà artistica (*Kunstwollen*). Nei frammenti del *Passagenwerk* troviamo tracce esplicite di questo approccio: «Il pathos di questo lavoro: non ci sono epoche di decadenza»; «Il superamento del concetto di "progresso" e quello del concetto di "epoca di decadenza" sono due facce della stessa medaglia»²⁰.

Ancora, il privilegiamento riegliano dell'architettura e degli anonimi manufatti dell'artigianato sottolineava non tanto la creazione individuale del capolavoro, quanto quell'anonimo terreno estetico in cui il volere artistico si manifesta con massima evidenza, perché non offuscato dalla rappresentazione di contenuti (politici, religiosi, didattici ecc.) caratteristici di pittura e scultura. Se pensiamo al ruolo centrale riconosciuto nel saggio sull'opera d'arte²¹ e nel *Passagenwerk* all'architettura come paradigmatico caso di fruizione collettiva e abitudinaria, possiamo renderci conto della profondità alla quale hanno lavorato nel pensiero benjaminiano quelle suggestioni riegliane.

Vero e proprio «fisionomo»²² dell'arte, lo storico austriaco aveva affrontato la trattazione dello spazio nell'antichità prestando attenzione a una dimensione che potremmo chiamare di pragmatica dell'immagine,

relativa cioè alla sua capacità di attirare presso di sé l'osservatore, invitandolo a una visione ravvicinata, o al contrario di respingerlo lontano, a distanza. Tale polarità - ben nota agli antichi e ai moderni - era stata rilanciata dal teorico e scultore Adolf von Hildebrand, che ne *Il problema della forma nell'arte figurativa* (1893), sulla scorta degli studi di ottica fisiologica di Helmholtz, aveva distinto il colpo d'occhio proprio del contemplare a distanza dall'esplorazione progressiva ravvicinata del percepito. Riegl declina questa polarizzazione nella storia degli stili artistici: o l'immagine (come nel caso della cultura figurativa egizia) mi invita ad approssimarmi, a esplorarla con gli occhi che ne percorrono i contorni quasi fossero dita, o mi respinge lontano (è appunto il caso tardoromano), e mi invita a prendere una giusta distanza, per poter apprezzare i giochi cromatici e chiaroscurali. Si tratta della celeberrima antitesi di *tattile* (sostituito poi dal termine «aptico») e *ottico* che si sarebbe poi riverberata per tutto il Novecento, da Florenskij a Panofsky, da Maldiney a Deleuze.

Una linea interpretativa per molti versi simile si può reperire nell'altro grande nome della storiografia artistica del quale il giovane Benjamin era stato allievo nel 1915 all'Università di Monaco: lo svizzero Heinrich Wölfflin. Se come docente lo deluse²³, è tuttavia evidente che la famosa coppia wölffliniana di stile *lineare-tattile* e *pittorico-ottico* (pure debitrice di Hildebrand), impiegata in *Rinascimento e barocco* (1888) e nei *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915) per descrivere il passaggio dal Cinque al Seicento, lasciò un segno profondo nella riflessione benjaminiana, a partire dalle indagini del 1917 su segno e macchia²⁴.

Tanto per Wölfflin quanto per Riegl la transizione dall'egizio al tardoromano si caratterizza per un movimento dal tattile all'ottico. Nonostante l'apparente linearità di tale sviluppo, Riegl ammette la possibilità di inversioni e di riprese di fasi percettive precedenti: ad esempio, quando osserva che il ritmo cromatico medio-romano e del IV secolo *retrocedeva* nei rilievi tardoromani, che tendevano al *ritorno* verso una concezione più tattile. Sarà a questo recupero dell'esperienza tattile che Benjamin ricondurrà quei fenomeni suoi contemporanei - dall'arte dadaista al teatro di Brecht, al cinema -, che negando la distanziazione estetica rispondevano all'esigenza di «portarsi più vicino»²⁵ le cose.

Molti lettori di Riegl e di Wölfflin - ricordiamo Panofsky, Sedlmayr, Révész - si erano preoccupati di tenere rigorosamente separata la sfera della percezione fisiologica dell'uomo «naturale» dalla raffigurazione artistica, leggendo in chiave meramente metaforica la storicità della visione. Benjamin prende per contro alla lettera, e radicalizza, la proposta di una correlazione storicamente determinata fra la storia degli stili figurativi e «quella che si potrebbe chiamare la storia della percezione umana»²⁶. Certamente egli non si nascondeva la difficoltà di

penetrare il senso ultimo di tale correlazione. A tale consapevolezza si accompagnava un limite intrinseco alle analisi degli storici dell'arte, confinate al «contrassegno formale» degli stili: occorreva proseguirle in direzione di una teoria materialistica delle arti, attenta ai «presupposti sociali» e politici della sfera estetica. Sarebbe tuttavia equivoco intendere la qualificazione «materialistica» di tale teoria nel senso corrente, marxista più che marxiano, del condizionamento esercitato dalla struttura economica sulle sovrastrutture culturali. È proprio la metabolizzazione operata da Benjamin delle prospettive della scienza dell'arte nel quadro di una più generale teoria dei media a consentirci di interpretare quella qualificazione «materialistica» piuttosto nel senso di «estetica», intesa etimologicamente - come lo stesso Benjamin ha cura di precisare - come *aisthesis*, oggetto di «quella dottrina della percezione che presso i Greci aveva il nome di estetica»²⁷.

3. *Dialettica dell'esperienza sensibile: vicino e lontano, aura e choc.*

Nell'estetica come dottrina della sensibilità la struttura relazionale più elementare è appunto quella polarità di *vicino* e *lontano*, la cui fecondità euristica Benjamin aveva scoperto nella coppia tattile-ottico degli storici dell'arte. Tale polarità attraversa il corpus benjaminiano, assumendo di volta in volta maschere differenti, e significati anche opposti. «Vorrei scrivere qualcosa che viene dalle cose allo stesso modo in cui il vino viene dall'uva»²⁸; valorizzando quei momenti esperienziali (i giochi infantili, la dimensione del sogno e dell'ebbrezza, le capacità mimetiche) in cui l'opposizione gnoseologica e ontologica di soggetto e oggetto, figura e sfondo, si attenua fino all'identificazione, Benjamin ha appassionatamente lavorato sul lato della vicinanza. Egli tuttavia vi contrapponeva dialetticamente una *distanziamento*, che si fa figura di pensiero: «mortificazione delle opere»²⁹; «carattere distruttivo»³⁰; «strappo»³¹. E dunque nell'oscillazione dialettica dei due estremi del vicino e del lontano - «mai dell'uno senza l'altro»³² - che va colto, caso per caso, il movimento del suo pensiero.

Questo principio dialettico vale in massimo grado là dove il binomio lontananza-vicinanza si incarna nella coppia categoriale che dà il titolo alla presente raccolta: *aura* e *choc*. La nozione di «aura» chiama in causa tradizioni assai eterogenee: la mistica ebraica (conosciuta grazie a Gershom Scholem); le correnti spiritiste, occultiste e medianiche; la filosofia irrazionalistica di Klages e dei Cosmici Monacensi (Karl Wolfskehl, Alfred Schuler); l'estetica goethiana della bella apparenza; gli amati francesi come Baudelaire, Proust, Léon Daudet. La giustapposizione di fonti tanto incompatibili fra di loro ben giustifica le

reazioni perplesse di chi fra i suoi amici ora ne lamentava l'eccesso di misticismo (Brecht), ora ne stigmatizzava la trattazione pseudo-marxista (Scholem).

Nel saggio sull'opera d'arte, «aura» è una nozione che condensa un repertorio di proprietà pertinenti all'opera d'arte tradizionale: unicità, autenticità, autorità, vincolo al suo *hic et nunc*, appartenenza a una tradizione e tramandabilità. Il venir meno di tali istanze tramite i processi di riproduzione tecnica dell'opera significa il venir meno della sua aura. È però all'esperienza del bello naturale che Benjamin si rivolge per offrirne una definizione: «Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire placidamente, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra su colui che si riposa - ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo»³³. Ai momenti oggettuali si accompagnano le attività soggettive del contemplare e del respirare, quasi che l'aura fosse assunta nel senso di «aria», «atmosfera» - coerentemente con l'etimo greco αὔρα (brezza, soffio, alito).

La sua eterea atmosfericità sembra tuttavia talora solidificarsi in un involucro: la distruzione dell'aura è interpretata da Benjamin come «la liberazione dell'oggetto dalla sua guaina»³⁴. A tale liberazione corrisponde una trasformazione percettiva: è «l'era della percezione auratica che ormai sta volgendo al termine»³⁵, epoca - rappresentata per antonomasia dall'opera goethiana - nella quale percepire un oggetto bello significava coglierne la bella apparenza appunto come «realtà auratica», in virtù della quale «né l'involucro, né l'oggetto in esso nascosto sono il bello, bensì tale è l'oggetto *nel* suo involucro»³⁶. Tale involucro rende possibile la visione dell'oggetto proteggendolo al contempo da sguardi intrusivi. È il «valore culturale» - «aura satura di contenuto storico»³⁷ -, che non riguarda esclusivamente le immagini religiose, ma ogni oggetto in cui si sia depositata la storicità della tradizione. Ancora i protagonisti ritratti nelle prime fotografie, come abbiamo visto, «erano circondati da un'aura, da un medium»³⁸, accentuato dall'espedito tecnico dell'«ovale».

Nel saggio su Baudelaire si intensificano le implicazioni soggettive: l'aura di un oggetto è indentificata con «l'esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso», un repertorio procedurale indipendente dalla memoria volontaria. Le immagini stesse che scaturiscono dalla dimensione della proustiana *mémoire involontaire* «possiedono un'aura»³⁹. La soggettività cessa di essere esclusivo appannaggio dell'uomo per estendersi al mondo cosale: «Avvertire l'aura di un fenomeno significa dotarlo della capacità di guardare»⁴⁰. Attingendo a una tradizione che da Novalis arriva a Proust e Valéry, Benjamin riattualizza l'antico *topos* del guardante-guardato che abbiamo

già incontrato nel dialogo filosofico *L'arcobaleno*. E puntualmente interviene la coppia vicino-lontano: «Anche le parole possono avere la loro aura. Karl Kraus l'ha descritta come segue: "Quanto più da vicino si guarda una parola, e tanto più da lontano essa ci restituisce lo sguardo"»⁴¹.

L'osservazione di Kraus era molto amata da Benjamin: egli la cita, oltre che nel saggio dedicato a Kraus nel 1931⁴², anche in *Hashish a Marsiglia* (1932), come «fenomeno di estraniamento», capace di estendersi dal linguaggio alla sfera di quei fenomeni ottici in cui «le cose resistono agli sguardi»⁴³. Lo stato di ebbrezza non deve essere infatti unilateralmente inteso come una fusione che oblitera i contorni del soggetto e dell'oggetto; può ben accadere, al contrario, che l'estraneità delle cose si faccia valere in tutta la sua irriducibile lontananza auratica.

Dobbiamo al verbale *Hashish ai primi di marzo del 1930* un passo chiarificatore sull'«essenza dell'aura»:

In primo luogo la vera aura si manifesta in tutte le cose [...]. In secondo luogo l'aura muta, e muta radicalmente, con ogni movimento della cosa di cui è l'aura. In terzo luogo [...] il momento distintivo della vera aura è piuttosto [...] un'incorniciatura ornamentale nella quale la cosa o l'essenza è calata come in un fodero⁴⁴.

Del terzo momento abbiamo già detto. Dal secondo apprendiamo che anche l'aura partecipa del divenire storico: allora, più che di «decadenza» dell'aura nei «tempi moderni», occorrerebbe piuttosto parlare di una sua radicale trasformazione? La domanda si riallaccia al primo momento, quello più problematico, poiché sembra confliggere con il processo di distruzione dell'aura: se l'aura può manifestarsi in tutte le cose, ed «è presente nelle prime fotografie, perché mai - si sarebbe chiesto ancora nel 1939 - non si trova nel cinema?»⁴⁵.

Le nuove apparecchiature di riproduzione tecnica e i loro promotori nel campo delle avanguardie (Futurismo, Dadaismo, Costruttivismo, Surrealismo) rappresentano un'alleanza di forze impegnate a rimodulare radicalmente l'organizzazione della percezione nella modernità. Non v'è dubbio che Benjamin saluti come benefica la distruzione dell'aura che ne conseguiva. Il «declino dell'aura» nelle opere d'arte gli appare come «un enorme guadagno in termini di spazio di gioco»⁴⁶. Gioco che è massimamente potenziato nel montaggio cinematografico, ma che viene ampiamente praticato a tutti i livelli: la lirica con Baudelaire si fa «trauma»; le opere con Dada si fanno «proiettili»; il teatro con Brecht si fa «interruzione»⁴⁷. A tali fenomeni artistici corrispondono altrettante modalità dell'esperienza extra-artistica: l'accensione del fiammifero, lo squillo del telefono, l'annuncio del giornale o della *réclame*, l'attraversamento del traffico,- il «gioco di schermo» fra i passanti nella folla, il *coup* del giocatore d'azzardo, il clic del fotografo, i gesti

meccanici alla catena di montaggio.

Tale fenomenologia della prossimità è riconducibile- sotto un termine sintetico: *choc*. Tracce di choc devastanti ne aveva ben lasciate un'esperienza collettiva che il mondo aveva provato pochi anni prima, la Grande Guerra⁴⁸: un bagno di sangue che «nella guerra chimica ha trovato un mezzo per eliminare l'aura in modo nuovo»⁴⁹. Questa eliminazione dell'aura va compensata con un artificioso reincantamento magico dell'esperienza: è quel che si ripromettono di fare da un lato il fascismo, con l'estetizzazione marinettiana della guerra bella e l'organizzazione delle masse in strutture ornamentali; dall'altro le società capitalistiche con la feticizzazione delle merci e la simulazione auratica della star hollywoodiana e del campione sportivo⁵⁰.

La risposta di Benjamin, condensata nella formula «politicizzazione dell'arte»⁵¹, si polarizza nella direzione opposta: non si tratta di ottenere una resurrezione artificiale dell'aura, ma piuttosto di esplorare le possibilità di metabolizzazione psicosomatica delle tracce choccati grazie al *training* offerto dai nuovi media, al fine di garantire non solo una forma di sopravvivenza, ma anche un libero «spazio di gioco», in una condizione in cui «esperienza» fa diade con «povertà»⁵².

4. «Inconscio ottico», «innervazione», «spazio di gioco»: il ruolo dei media nell'epoca della «seconda tecnica».

«*Training*» e «test» sono due termini che Benjamin usa frequentemente nei suoi scritti per descrivere la condizione di continua sollecitazione e verifica a cui l'individuo moderno era a suo avviso sottoposto da parte dell'*Apparatur* tecnica nelle sue varie forme: dagli «choc» e dalle «collisioni» caratteristiche di quello stile di vita urbano già descritto da Georg Simmel, nel saggio *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903), nei termini di una «intensificazione della vita nervosa», alle nuove esperienze di visione e di ascolto proposte dal cinema, dal telefono e dalla radio, per arrivare infine al mondo delle competizioni sportive in cui le prestazioni del corpo venivano misurate secondo tecniche sempre più sofisticate. Nel loro insieme, tutti questi «apparati» tecnici in continua evoluzione stavano determinando una «radicale trasformazione della funzione dell'apparato percettivo umano»⁵³ che poteva essere subita passivamente, con esiti potenzialmente disastrosi, o governata attivamente, attraverso un «*training* sensoriale»⁵⁴ capace di allenare l'individuo moderno a far fronte ai continui «test» percettivi e motori a cui era sottoposto tanto nei luoghi di lavoro quanto in quelli di svago. Il punto di arrivo di questo allenamento dei sensi, secondo Benjamin, avrebbe dovuto essere una forma di «innervazione» di media trasformati in veri e propri «organi» della collettività - secondo un'idea

già presente nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844* di Marx e citata da Benjamin in uno dei frammenti del *Passagenwerk*⁵⁵, in cui il «comuniSmo» viene presentato come completa «emancipazione di tutti i sensi» e come formazione di «organi sociali»⁵⁶ che estendono gli organi individuali - che avrebbe consentito di aumentare lo «spazio di gioco» della collettività stessa, forzando i vincoli costrittivi prodotti da una tecnologia concepita in termini esclusivamente capitalistici.

Nella prima versione dattiloscritta del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, qui antologizzata, il concetto di «innervazione» viene presentato in stretta correlazione con quelli di «inconscio ottico» e di «seconda tecnica». Riprendendo le tesi di due autori, László Moholy-Nagy e Hans Richter, con cui era entrato in contatto facendo parte di quella cerchia di artisti, registi, fotografi, architetti e critici che tra il 1923 e il 1926 si erano riuniti attorno alla rivista «G» (per *Gestaltung*, «configurazione»), Benjamin attribuisce sin dai suoi primi saggi sul cinema e sulla fotografia del 1927-28 un potere *rivelatore* ai nuovi media ottici che si stavano diffondendo nella modernità, una capacità di portare alla luce delle regioni prima inesplorate del visibile che nella *Piccola storia della fotografia* e nelle diverse versioni del saggio sull'opera d'arte chiamerà con il termine di «inconscio ottico». Nel suo *Pittura Fotografia Film*, uscito in due edizioni nel 1925 e nel 1927, Moholy-Nagy aveva infatti attribuito alla fotografia la capacità di «ampliare il campo visivo», al di là dei «limiti angusti del nostro occhio» (un tema che Dziga Vertov aveva già formulato nel 1923 nei suoi primi testi sul «cineocchio» della cinepresa come occhio meccanico «più perfetto dell'occhio umano»), e soprattutto di sviluppare una «visione ottica senza pregiudizi», indipendente dalle «leggi associative» a cui sarebbe vincolato il nostro sguardo nel complesso delle attività percettive e conoscitive della coscienza. Richter, dal canto suo, nel testo d'apertura del numero 5-6 (1926) di «G» intitolato *Per il rafforzamento della nostra coscienza!*, aveva invece parlato della capacità del cinema di «introdurre una nuova dimensione nella coscienza ottica degli uomini di oggi», una nuova «coscienza dello spazio-tempo».

Questo vero e proprio *topos* ricorrente nella teoria della fotografia e del cinema degli anni Venti (lo ritroviamo non solo in Vertov, Moholy-Nagy e Richter, ma anche, con declinazioni diverse, in Balazs, Kracauer, Ernst Bloch, Rodcenko, Osip Brik, Elie Fatue, Germaine Dulac, Abel Gance, Jean Epstein... lungo una linea che porta alla concezione dei media come «estensioni dell'uomo» in McLuhan) compare negli scritti di Benjamin quando nel saggio del 1927 su *La corazzata Potemkin* di Ejzenstejn parla del cinema come di una «rivoluzione tecnica» che ha determinato una «frattura» delle «formazioni artistiche» e che ha rivelato «una nuova regione della coscienza»⁵⁷. Nella *Piccola storia della*

fotografia, così come nelle diverse versioni del saggio sull'opera d'arte, questa «nuova regione della coscienza» diventa un «inconscio ottico» definito in termini di volta in volta diversi, attraverso riferimenti impliciti ed espliciti alla cronofotografia di Etienne-Jules Marey (capace di fissare su un'unica lastra fotografica le diverse fasi di un movimento continuo), all'uso dell'accelerazione e del *ralenti* nel cinema dell'epoca, alla comicità dei film di Disney e di Chaplin, così come all'«inconscio pulsionale» freudiano.

Il modo in cui viene pensata la relazione tra «inconscio ottico» e «inconscio pulsionale», in particolare, varia nettamente nel passaggio dalla prima versione dattiloscritta del saggio sull'opera d'arte, del 1935-36, alla versione successiva del 1939, quella che in modo ingiustificato è stata per decenni considerata come la versione principale del testo. Se in quest'ultima versione (comunque non definitiva, in quanto Benjamin stava continuando a rielaborarne la stesura) l'«approfondimento dell'appercezione su tutto l'arco del mondo della sensibilità ottica, e ora anche di quella acustica» reso possibile dal cinema muto e poi dal cinema sonoro, viene paragonato alle prospettive dischiuse dalla *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901) di Freud per quanto riguarda fenomeni prima trascurati come i lapsus nel corso di una conversazione⁵⁸, nella versione dattiloscritta del 1935-36 il richiamo alla psicoanalisi assume un taglio diverso. Qui il cinema viene presentato come medium capace di avvicinarsi al mondo delle «psicosi», delle «allucinazioni» e dei «sogni» consentendo alla percezione collettiva di «appropriarsi delle modalità di percezione individuali dello psicotico o del sognatore», con una funzione terapeutica di auto-immunizzazione: rispetto a quelle forme di «psicosi di massa» che la «tecnicizzazione» diffusa rischia di generare nella società moderna, con il conseguente sviluppo di «fantasie sadiche» e «fissazioni masochistiche», il cinema, in particolare con i «film comici americani» e con quelli di Disney e di Chaplin, provoca secondo Benjamin una «deflagrazione terapeutica dell'inconscio» che può avere una funzione di «vaccinazione psichica» preventiva⁵⁹.

Queste osservazioni sulle «figure del sogno collettivo» che si sono incarnate in *Micky-Maus*⁶⁰ e in Charlie Chaplin, rimosse dalla versione del 1939 in seguito alle critiche di Adorno⁶¹, mostrano chiaramente il ruolo fondamentale da lui attribuito al cinema, anche nelle sue forme più popolari. Dopo aver assistito, con la Prima guerra mondiale, agli esiti catastrofici a cui poteva condurre uno sviluppo tecnologico non governato in termini al tempo stesso estetici e politici, in quelle «notte di sterminio» in cui «una sensazione simile all'estasi degli epilettici scuoteva le membra dell'umanità»⁶², il cinema poteva secondo Benjamin imporsi come medium capace di svolgere un ruolo di primo piano nel quadro di quella che chiamava «seconda tecnica». Una «seconda tecnica» non più

rivolta, come la «prima», al «dominio della natura», ma piuttosto alla gestione di quel «gioco combinato tra natura e umanità»⁶³ che era stato profondamente trasformato dallo sviluppo tecnologico. In questo nuovo contesto, scrive Benjamin,

la funzione sociale determinante dell'arte di oggi è la pratica di tale gioco. Questo vale in particolare per il cinema. Il cinema serve a esercitare l'uomo in quelle appercezioni e reazioni determinate dall'uso di un'apparecchiatura il cui ruolo cresce quasi quotidianamente nella sua vita. Il rapporto con tale apparecchiatura gli insegna anche che l'asservimento al suo servizio farà posto alla liberazione attraverso di esso, quando la disposizione di spirito dell'umanità si sarà adeguata alle nuove forze produttive rese accessibili dalla seconda tecnica⁶⁴.

Cinema, dunque, come *dispositivo* a cui spetta un ruolo di capofila nel tentativo di trasformare la relazione tra l'uomo e la natura mediata dalla tecnica in una relazione capace di generare un incremento dello «spazio di gioco» e non un suo soffocamento. Come *Apparat* all'interno del quale si muove un attore che, confrontandosi con gli strumenti di ripresa e con una «commissione di esperti» che considera la sua recitazione come una forma di prestazione da sottoporre a «test», appare sullo schermo come il rappresentante di un'umanità costretta a confrontarsi quotidianamente con un numero sempre crescente di «apparati», e che chiede di essere vendicata da qualcuno capace di mettere la tecnologia al proprio servizio⁶⁵. Cinema come *forma di rappresentazione* capace di proporre, grazie a un massimo di artificialità e di mediazione, uno sguardo su quella realtà immediata, trasparente, «libera da apparecchi», che è diventata come l'agognato «fiore azzurro»⁶⁶ dei romantici tedeschi nell'epoca di una tecnica sempre più incombente e pervasiva. Cinema, infine, come *organo tecnico* che, grazie alla capacità della cinepresa di proporsi come estensione protesica dell'occhio e a quella del montaggio di interagire con le coordinate spazio-temporali della percezione, consente di perseguire nel modo più rigoroso quell'obiettivo dell'«innervazione» in cui si riassume la portata *estetico-politica* della teoria benjaminiana dei media, molto diversa dall'«estetizzazione della politica» che era perseguita dal nazismo e dal fascismo e che Benjamin denuncia in conclusione del saggio sull'opera d'arte. Un'«innervazione» intesa come progetto rivoluzionario che trova, per Benjamin, nel cinema il terreno più appropriato su cui essere sperimentata. Un terreno di *training*, di «esercizio» percettivo che rende il cinema «l'oggetto attualmente più importante di quella dottrina della percezione che presso i Greci aveva nome di estetica», e l'estetica il nucleo della teoria benjaminiana dei media.

Bibliografia su Walter Benjamin teorico dei media

Si vedano innanzitutto le antologie di testi benjaminiani sui media: *Medienästhetische Schriften*, a cura e con una postfazione di D. Schöttker, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002; *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, a cura e con introduzioni di M. W. Jennings, B. Doherty e T. Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London 2008.

Sulla storia del concetto di medium si veda S. Hoffmann, *Geschichte des Medienbegriffs*, Meiner, Hamburg 2002 (in particolare il cap. VII per Benjamin interprete del medium nella cultura protoromantica; il cap. XII per il rapporto in Benjamin fra teoria del medium e dottrina dell'*aisthesis*).

Nella ormai sterminata letteratura critica su Benjamin segnaliamo qui alcuni lavori che hanno messo a fuoco le implicazioni mediologiche del suo pensiero. Per specifici approfondimenti tematici rimandiamo alle bibliografie in calce alle introduzioni alle singole sezioni.

H. M. Enzensberger, *Elementi per una teoria dei «media»* (1970), in Id., *Palaver. Considerazioni politiche*, Einaudi, Torino 1976, pp. 79-113; J. Berger, *Questione di sguardi* (1972), il Saggiatore, Milano 2002; J. Habermas, *Attualità di Walter Benjamin* (1972), in «Comunità», XXVIII (1974), n. 171, pp. 211-45; F. J. Verspohl, «Optische» und «taktile» Funktion von Kunst. Der Wandel des Kunstbegriffs im Zeitalter der massenhaften Rezeption, in «Kritische Berichte», 1975, n. 3, pp. 25-43; J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), Feltrinelli, Milano 1990 (in particolare le pp. 67-75); S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), Einaudi, Torino 2004; L. Haucke, *Medienästhetik und Mediengeschichte bei Walter Benjamin. Fragen zu «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»* (1935-36), in «Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft», 1986, n. 27, pp. 57-78; J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1990; B. Lindner, *Medienbilder, Aura, Geschichtszeit. Nach Kracauer und Benjamin*, in «Die Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte», XXXVII (1990), n. 9, pp. 799-810; M. Taussig, *Tactility and Distraction*, in «Cultural Anthropology», VI (1991), n. 2, pp. 147-53; R. Debray, *Vita e morte dell'immagine: una storia dello sguardo in Occidente* (1992), il castoro, Milano 2010; H. Reisch, *Das Archiv und die Erfahrung: Walter Benjamins Essays im medientheoretischen Kontext*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992; R. Shiff, *Handling Shocks: On the Representation of Experience in Walter Benjamin's Analogies*, in «Oxford Art Journal», xv (1992), n. 2, pp. 88-103; G. Wagner, *Walter Benjamin: die Medien der Moderne*, Vistas, Berlin 1992; I. Illich, *Passato scopico e etica dello sguardo. Difesa a spada tratta dello studio storico della percezione oculare*, in Id., *La perdita dei sensi* (1994), Libreria

Editrice Fiorentina, Firenze 2009, pp. 269-306; R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia* (1990), Bruno Mondadori, Milano 1996; J. Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge (Mass.) - London 1999; J. Färnkäs, *Benjamin und die Philatelie. Medienästhetik im Kleinen*, in K. Garber e L. Rehm (a cura di), *Global Benjamin*, 3 voll., Fink, München 1999, vol. I, pp. 373-90; R. Krauss, *Reinventare il medium* (1999), in Ead., *Reinventare il medium: cinque saggi sull'arte di oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 48-69; A. Pinotti, *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Edizioni Libreria Cortina, Milano 1999; C. Colaiaicomo, «Riflessione» romantica e sperimentazione pre-mediata, in B. Maj e D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 9-28; M. B. N. Hansen, *Embodying Technesis: Technology beyond Writing*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2000 (su Benjamin il cap. IX); R. Schnell, *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Metzler, Stuttgart 2000; G. Schweppenhäuser, *Bildkraft, prismatische Arbeit und ideologische Spiegelwelten. Medienästhetik und Photographie bei Walter Benjamin*, in «Weimarer Beiträge», XLVI (2000), n. 3, pp. 390-480; N. Isenberg, *The Work of Walter Benjamin in the Age of Information*, in «New German Critique», 2001, n. 83, pp. 119-50; M. Ophälders, *Costruire l'esperienza: saggio su Walter Benjamin*, Clueb, Bologna 2001; D. Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002; H.-U. Gumbrecht (a cura di), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford 2003; S. Weigel, *Technische Frage und Detail: Walter Benjamins Theorie optischer Medien*, in R. Berz (a cura di), *FAKTisch*, Fink, München 2003, pp. 149-61; M. Hansen, *Why Media Aesthetics?*, in «Critical Inquiry», xxx (2004), n. 2, pp. 391-95; M. B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, MIT Press, Cambridge (Mass.) - London 2004; C. Russell, *New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema*, in «Cinema Journal», XLIII (2004), n. 3, pp. 81-85; R. Bohn, *Sendungsbewusstsein: Walter Benjamin und sein Medium*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005; F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005; M. Jay, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 2005 (su Benjamin il cap. VIII); A. Kerekes, N. Pethes, P. Plener (a cura di), *Archiv - Zitat - Nachleben: die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2005; C. Schulte (a cura di), *Walter Benjamins Medientheorie*, UVK, Konstanz 2005; J. D. Bolter, B. MacIntyre, M. Gandy e P. Schweitzer, *New Media and the Permanent Crisis of Aura*, in «Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies», 2006, n. 12, pp. 21-39; B. Lindner, *Zu Traditionskrise, Technik, Medien*, in Id. (a cura di), *Benjamin-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2006, pp. 451-64; R. De Gaetano (a cura di), *Benjamin. Il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007; P. Montani, *Bioestetica*, Carocci, Roma 2007; B. Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge (Mass.) - London 2008 (su Benjamin specialmente il capitolo «Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation»); S. Krämer, *Medium, Bote, Übertragung: kleine Metaphysik der Medialität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008; F. Loth, *Mediale Wahrnehmung bei Walter Benjamin*, GRIN Verlag, [s. l.] 2008; V. Flusser, *Immagini. Come la*

tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo (1985), Fazi, Roma 2009; L. P. Koepnick, *Benjamin in the Age of New Media*, in R. J. Goebel (a cura di), *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, Camden House, Rochester (N. Y.) 2009, pp. 112-29; G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010 (specialmente i capp. II e III della Parte prima, II e III della Parte seconda); M. W. Jennings e T. Wilke (a cura di), *Walter Benjamin's Media Tactics: Optics, Perception, and the Work of Art*, in «Grey Room», 2010, n. 39; R. Diodato e A. Somaini (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, il Mulino, Bologna 2011; R. J. Goebel, *Medienapparaturen und Großstadttopographie bei Walter Benjamin*, in «Euphorion», cv (2011), n. 2, pp. 187-200; M. Bratu Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 2011.

Fonti e avvertenze

legenda delle sigle utilizzate

GS Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974-89.

WN Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß: kritische Gesamtausgabe*, a cura di C. Göttsche e H. Lönitz, Suhrkamp, Frankfurt-am Main 2008 - (in corso).

OC Walter Benjamin, *Opere complete*, 9 voll., a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002-(in corso).

GB Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, 6 voll., a cura di C. Göttsche e H. Lönitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995-2000.

A-B Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, a cura di H. Lönitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.

L Walter Benjamin, *Lettere 1913-1940*, raccolte da G. Scholem e T. W. Adorno, trad. it. di A. Marietti Solmi e G. Backhaus, Einaudi, Torino 1978.

avvertenza sulla traduzione

Tutte le traduzioni dei testi qui antologizzati già apparse nelle OC sono state appositamente riviste dai curatori per la presente edizione.

Le note siglate *N.d.A.* sono di Walter Benjamin.

Le note siglate *N.d.T.* sono dei traduttori di OC.

Le note siglate *N.d.C.* sono dei curatori della presente antologia.

opere citate

I titoli delle opere francesi sono lasciati in lingua originale; i titoli di opere tedesche e russe sono lasciati in lingua originale, seguiti tra quadre dalla traduzione del titolo in italiano; i titoli di opere straniere citati da Benjamin in tedesco sono stati direttamente tradotti in italiano.

avvertenza redazionale

Per le *Appendici* al saggio sull'opera d'arte: le parentesi graffe { } indicano passi cancellati da Benjamin e ripristinati dai curatori dell'edizione tedesca; le parentesi quadre [] segnalano interventi dei curatori dell'edizione tedesca o dei traduttori italiani.

Per i frammenti da *I «passages» di Parigi*: le sigle fra parentesi quadre [] e

uncinate < > che seguono ciascun frammento sono di Benjamin e rimandano all'indice-cifrario steso dall'autore. Anche le parentesi tonde o quadre nel testo sono di Benjamin. Le parole fra parentesi uncinate < > sono invece aggiunte redazionali del curatore dell'edizione tedesca. Parole, la cui lettura non è sicura, sono segnate con un punto interrogativo fra parentesi uncinate: <?>. Nel manoscritto, Benjamin ha iscritto alcuni termini-chiave fra due quadratini neri ■ ■, che stabiliscono richiami tra frammenti di diverse sezioni.

fonti dei brani antologizzati

Sezione I

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (prima stesura dattiloscritta 1935-36; postuma): OC VI, pp. 271-303; *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (zweite Fassung): GS VII/1, pp. 350-84.

Appendici (materiale postumo):

Paralipomena, varianti e materiale vario per la prima stesura del saggio (risalenti alla seconda metà del 1935), OC VI, pp. 304-15; GS I/3, pp. 1039-44;

Paralipomena relativi alla seconda stesura del saggio (presi tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1936), OC VI, pp. 315-19; GS VII/2, pp. 665-69;

Appunti e annotazioni sul saggio (risalenti a due periodi: 1935-36 e 1938-40): OC VII, pp. 334-42; GS VII/2, pp. 673-80;

Paralipomena e materiale vario per la III stesura del saggio (1939): OC VI, pp. 309-15; GS I/3, pp. 1044-51.

Sezione II

L'arcobaleno. Dialogo sulla fantasia: OC I, pp. 240-46; *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie*, GS VII/1, pp. 19-26; risalente probabilmente al gennaio-febbraio 1915; postumo.

Pittura e grafica: OC I, pp. 314-15; *Malerei und Graphik*, GS II/2, pp. 602-03; scritto nell'agosto 1917; postumo.

Sulla pittura ovvero «Zeichen» e «Mal»: OC I, pp. 318-22; *Über die Malerei oder Zeichen und Mal*: GS II/2, pp. 603-7; steso fra l'agosto e l'ottobre del 1917; postumo.

Scienza dell'arte rigorosa (seconda stesura): OC V, pp. 493-97; *Strenge Kunstwissenschaft* (Zweite Fassung): GS III, pp. 369-74; WN XIII, pp. 423-28; scritto fra il gennaio e il luglio 1933; pubblicato con lo pseudonimo Detlef Holz sul *Literaturblatt* della «Frankfurter Zeitung», LXVI, 30 luglio 1933, n. 31.

Dipinti cinesi alla Bibliothèque Nationale: OC VII, pp. 5-8; *Peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale*: GS IV/1, pp. 601-5; scritto fra la fine del 1937 e gli inizi del 1938; pubblicato in «Europe. Revue mensuelle», 15 gennaio 1938, n. 181, pp. 104-7.

Una lettera di Benjamin su «Lo sguardo» di Georges Salles: OC VII, pp. 479-82; *Une lettre au sujet de «Le regard» de Georges Salles*: GS III, pp. 592-95; WN XIII, pp. 814-26; scritto nel 1940; pubblicato sulla «Gazette des Amis des Livres», maggio 1940.

Sezione III

Il compito del traduttore: OC I, pp. 500-11; *Die Aufgabe des Übersetzers*: GS IV/1, pp. 9-21; scritto fra il marzo e il novembre 1921; pubblicato come *Premessa*, in Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*, traduzione tedesca di Walter Benjamin, Verlag von Richard Weißbach, Heidelberg 1923, pp. V-XVII.

Dottrina della similitudine: OC V, pp. 438-43; *Lehre vom Ähnlichen*: GS II/1, pp. 204-ro; scritto fra gennaio e febbraio del 1933; postumo.

L'autore come produttore: OC VI, pp. 43-58; *Der Autor als Produzent*: GS II/2, pp. 683-701; scritto nella primavera del 1934; postumo.

Su alcuni motivi in Baudelaire: OC VII, pp. 378-415; *Über einige Motive bei Baudelaire*: GS I/2, pp. 605-53; scritto fra la fine di febbraio e la fine di luglio del 1939; pubblicato sulla «Zeitschrift für Sozialforschung», 1939, n. 8, pp. 50-89.

Sezione IV

Novità sui fiori: OC III, pp. 174-76; *Neues von Blumen*: GS III, pp. 151-53; WN XIII, pp. 164-67; scritto nel 1928; pubblicato su «Die literarische Welt», IV, 23 novembre 1928, n. 47, p. 7.

Piccola storia della fotografia: OC IV, pp. 476-91; *Kleine Geschichte der Photographie*: GS II/1, pp. 368-85; scritto nel 1931; pubblicato in tre puntate su «Die literarische Welt», 19 settembre 1931, n. 38, pp. 3 sgg.; 25 settembre 1931, n. 39, pp. 3 sgg.; 2 ottobre 1931, n. 40, pp. 7 sgg.

Lettera da Parigi [III], Pittura e fotografia: OC VI, 44^51; *Pariser Brief [2]. Malerei und Photographie*: GS III, pp. 495-507; WN XIII, pp. 555-69; stesa fra novembre e dicembre del 1936; postuma.

Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia: OC II, pp. 613-16; *Zur Lage der russischen Filmkunst*: GS II/2, pp. 747-51; scritto nel 1927; pubblicato in «Die literarische Welt», III, 11 marzo 1927, n. 10, p. 6.

Replica a Oscar A. H. Schmitz: OC II, pp. 6T7-21; *Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz*: GS II/2, pp. 751-55; scritta alla fine di gennaio del 1927; pubblicata in «Die literarische Welt», ni, 11 marzo 1927, n. 10, pp. 7 sgg.

Chaplin: sguardo retrospettivo: OC III, 238-40; *Rückblick auf Chaplin*: GS III, PP- I57^59; WN XIII, pp. 170-72; scritto nel 1929; pubblicato in «Die literarische Welt», v, 8 febbraio 1929, n. 6, p. 2.

Sezione V

Che cos'è il teatro epico? (seconda stesura): OC VII, pp. 352-58; *Was ist das*

epische Theater? (zweite Fassung): GS II/2, pp. 532-39; scritto fra la metà aprile e gli inizi di giugno 1939; pubblicato anonimo in «Maß und Wert», II, luglio-agosto 1939, n. 6, pp. 831-37.

Riflessioni sulla radio: frammento tradotto da Andrea Pinotti e Antonio Somaini per il presente volume; *Reflexionen zum Rundfunk*: GS II/3, pp. 1506-7; steso nel 1930 o 1931; postumo.

Teatro e radio: OC V, pp. 198-201; *Theater und Rundfunk*: GS II/2, pp. 773-76; scritto nel 1932; pubblicato in «Blätter des hessischen Landestheaters», Darmstadt, maggio 1932, pp. 184-90.

Due generi di popolarità: OC V, pp. 301-3; *Zweierlei Volkstümlichkeit*: GS IV/2, pp. 671-73; scritto nel 1932; pubblicato in «Rufer und Hörer», settembre 1932, n. 6, pp. 284 sgg.

Sezione VI

Kitsch onirico: OC II, pp. 378-80; *Traumkitsch*: GS II/2, pp. 620-22; scritto fra la fine di luglio del 1925 e la fine di dicembre del 1925 o gennaio del 1926; pubblicato con il titolo *Glosse zum Sürrealismus*, in «Die neue Rundschau», n. XXXVIII, gennaio 1927, n. 1, pp. 110 sgg.

Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei: OC III, pp. 201-14; *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*: GS II/1, pp. 295-310; scritto nel 1929; pubblicato in tre puntate in «Die literarische Welt», 1° febbraio 1929, n. 5, p. 5; 8 febbraio 1929, n. 6, p. 4; 15 febbraio 1929, n. 7, pp. 7 sgg.

Hashish a Marsiglia: OC V, pp. 319-26; *Haschisch in Marseille*: GS IV/1, pp. 409-16; scritto fra il 29 e il 30 settembre 1929; pubblicato sulla «Frankfurter Zeitung», 4 dicembre 1932.

Sezione VII

Scavare e ricordare: OC V, p. 112; *Ausgraben und Erinnern*: GS IV/1, pp. 400-1; scritto nel 1932; postumo.

Esperienza e povertà: OC V, pp. 539-44; *Erfahrung und Armut*: GS II/1, pp. 213-19; scritto tra la primavera e l'autunno del 1933; pubblicato in «Die Welt im Wort», 1, 7 dicembre 1933, n. 10.

Kaiserpanorama: OC V, pp. 362-63; *Kaiserpanorama*: in Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Gießener Fassung*, a cura e con una postfazione di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, pp. 17-19; scritto fra il 1932 e il 1933; postumo.

Parigi, la capitale del XIX secolo [Exposé del 1935]: OC IX, pp. 5-18; *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*: GS V/1, pp. 45-59; steso nel maggio 1935; postumo.

Sezione VIII

Scelta di frammenti da *I «passages» di Parigi* (materiale postumo: OC IX; GS V): sez. J: 22a,2; sez. K: 3,3; 38,2; sez. N: 1,1; 1,2; 1,3; 1,4; 1,6; 1,8; 1,9; 1,10; 1,11; 1a,1; 1a,2; 1a,6; 1a,7; 1a,8; 2,2; 2,3; 2,5; 2,6; 2a,1; 23,2; 28,3; 2a,4; 3,1; 3,4; 3a,3; 4,1; 4,2; 4,3; 4,4; 6,5; 7,4; 7,6; 7,7; 7a, 1; 7a,2; 7a,3; 73,5; 7a,7; 73,8; 9,7; 9a,4; 9a,7; 9a,8; 10,3; 10a,1; 10a,3; 11,2; 11,3; 11,4; 15,1; sez. Y: 1,4; sez. G^o: 19; sez. H^o: 16; sez. M^o: 4; sez. O^o: 10.

AURA E CHOC

Sezione I

*L'opera d'arte nell'epoca
della sua riproducibilità tecnica*

Questo volume antologico sul Benjamin teorico dei media si apre con il celeberrimo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, seguito in appendice da significativi materiali integrativi. A questo breve e assai denso scritto - a dire il vero più spesso evocato, e piegato a serbatoio di formule ormai inflazionate, che non attentamente studiato nella sua complessità a tutt'oggi inesausta - il pensiero benjaminiano, specie a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, deve larga parte della sua fortuna. Ed è proprio in queste pagine che le nozioni di medium, aura e choc (la triangolazione categoriale che perimetra la presente raccolta) - anche se già emerse in varie occasioni in lavori che lo precedettero - vengono fatte per la prima volta interagire fra loro in un quadro concettuale e argomentativo insieme sintetico e programmatico. Abbracciando qui il discorso benjaminiano varie forme di pratiche artistiche, tecniche e comunicative, si presentano concentrate nel saggio argomentazioni che ritroveremo poi più precisamente dettagliate nelle sezioni successive del volume, dedicate a particolari strutture mediali.

Sotto il profilo della genesi dell'opera la vicenda è piuttosto intricata: lo scritto non vedrà mai la luce in lingua tedesca durante la vita di Benjamin. Esso appare per la prima volta - nella versione francese tradotta da Pierre Klossowski con il titolo *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*¹ - nel maggio del 1936 sulla rivista «Zeitschrift für Sozialforschung», organo dell'Istituto per le Scienze Sociali di Francoforte, diretto dal 1931 da Max Horkheimer (Benjamin si impegnò, però senza risultato, anche per una traduzione russa e inglese). Precedevano la traduzione una primissima versione manoscritta, stesa fra il settembre e l'ottobre del 1935, e un dattiloscritto battuto fra la fine del 1935 e i primi di febbraio del 1936, che teneva conto dei commenti di Horkheimer e veniva posto a base della pubblicazione in francese: una formulazione alla quale Benjamin stesso si riferiva come all'«*Urtext*» (così in una lettera a Horkheimer del 29 febbraio 1936)², il testo originario che avrebbe voluto veder pubblicato in tedesco. E appunto tale *Urtext* quello che qui presentiamo al lettore, meno noto, e perciò meritevole di particolare attenzione, della stesura finale che ha avuto amplissima diffusione presso il pubblico (tedesco a partire dall'edizione delle *Schriften* a cura di Theodor e Gretel Adorno nel 1955, e italiano, a partire dalla traduzione di Enrico Filippini introdotta da Cesare Cases

nel 1966 per i tipi di Einaudi, e più volte ristampata³). Quest'ultima, elaborata sulla base dell'*Urtext* fra la primavera del 1936 e il 1939, lo modificava accogliendo ulteriori critiche e osservazioni di Adorno oltre che dello stesso Horkheimer.

Quattro momenti principali scandiscono dunque la genealogia del testo: il manoscritto, il primo dattiloscritto (che qui antologizziamo), la traduzione francese (l'unica pubblicata mentre Benjamin era ancora in vita) e la versione finale (conosciuta dal grande pubblico), che tuttavia è da ritenersi tale non perché fosse stata effettivamente considerata dall'autore destinabile alla pubblicazione definitiva in tedesco, ma solo perché la sua morte prematura e tragica gli impedì di completarla e di stabilirne la formulazione conclusiva. Del resto, ancora tra il gennaio e il febbraio del 1940 (Benjamin si sarebbe tolto la vita nella notte fra il 26 e il 27 settembre dello stesso anno) egli andava raccogliendo citazioni e note «sull'Opera d'arte nell'epoca»⁴. Siamo pertanto di fronte a un vero e proprio *work in progress*, che ci restituisce nel suo divenire tanto le dinamiche interne al pensiero benjaminiano quanto un momento cruciale di storia sociale della cultura del Novecento: gli effetti esercitati sulla scrittura filosofica da un intenso rapporto, insieme amicale e intellettuale, con alcuni autorevoli esponenti della Scuola di Francoforte e con la loro rivista, che dopo la chiusura imposta dai nazisti nel 1933 continuava in esilio (a Ginevra, Parigi e New York) la propria attività. Un rapporto ricco di luci, ma non privo di ombre e di sospetti di condizionamento, dal momento che la situazione spirituale e materiale di Benjamin e il suo precariato professionale, che si andavano sempre più aggravando nel corso degli anni Trenta, lo avevano indotto a guardare con speranza alla rivista e all'Istituto per la Ricerca Sociale come a una possibile fonte di lavoro e di sostentamento.

Meno noto al grande pubblico, e meno debitore delle successive obiezioni mosse dai francofortesi (in particolare di Adorno), l'*Urtext* che abbiamo scelto qui di presentare ci offre una prospettiva più fresca e aurorale della costellazione medium-aura-choc che andava impegnando Benjamin nei primi anni Trenta. Ma qual era il ruolo specifico che Benjamin stesso assegnava a questo scritto nel quadro della sua produzione? Come si può evincere dalle lettere che a partire dall'ottobre del 1935 contengono riferimenti al lavoro in corso, il saggio sull'opera d'arte veniva dal suo autore espressamente posto in intima relazione con il grande progetto sui *passages* e su Parigi capitale del XIX secolo: come abbozzo di una «teoria materialistica dell'arte»⁵, esso avrebbe dovuto fungere da introduzione metodologica alle ricerche storiche condotte nel *Passagenwerk*, per metterne altresì in luce le relazioni con l'*attualità* (*Aktualität*) - nozione decisiva quanto poche altre nel pensiero benjaminiano - attraverso riflessioni che «ancorano la storia dell'arte nel diciannovesimo secolo alla conoscenza della situazione da noi vissuta nel

presente»⁶; per indagare cioè il passato dell'Ottocento in rapporto al suo «destino»⁷ novecentesco. Un «breve scritto programmatico»⁸ che per la sua natura intenzionalmente introduttiva e propedeutica rispetto al grande affresco storico sull'Ottocento francese sembrerebbe porsi in concorrenza con un altro lavoro teorico dell'ultimo Benjamin, le celeberrime tesi *Sul concetto di storia* - stese in un periodo che va dagli ultimi mesi del 1939 ai primi del 1940 -, anch'esse da intendersi come una sorta di «premessa gnoseologica» (analoga a quella anteposta al lavoro sul dramma barocco)⁹ al più ampio progetto di *Parigi, capitale del XIX secolo*. Se questo titanico progetto aspirava a ricostruire la «storia originaria» (*Urgeschichte*) delle condizioni di possibilità dell'esperienza nella modernità, i due più brevi lavori sull'opera d'arte e sul concetto di storia pensati come premesse metodologiche appaiono piuttosto come complementari che come concorrenti: il secondo più sbilanciato sulla teoria della temporalità, del passato e della memoria; il primo più concentrato sulla dimensione dello spazio e delle sue articolazioni modificate dall'impatto dei nuovi media ottici.

È per l'appunto spaziale la polarizzazione metaforica che permea tutto il saggio sull'opera d'arte, costituendone l'asse argomentativo principale: lontananza *vs* vicinanza; una polarità che abbiamo già affrontato nell'*Introduzione generale* a questa antologia, evidenziando il debito contratto a tal riguardo da Benjamin nei confronti della scienza dell'arte di Riegl e Wölfflin e delle relative analisi sul vedere ottico e vedere tattile. Riversata nella terminologia benjaminiana, la distinzione fra visione a distanza e visione ravvicinata diviene tensione polare fra esperienza dell'aura ed esperienza dello choc. La notissima caratterizzazione dell'aura come «apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina», che Benjamin aveva già proposto nella *Piccola storia della fotografia*, viene ripresa nel saggio sull'opera d'arte¹⁰ per essere dialettica-mente confrontata con quella speculare delle forme di esperienza dei media moderni, che tendono progressivamente a una vicinanza, per quanto lontano possa essere il loro oggetto. Il «teatro epico» di Brecht, la poetica dadaista, il Surrealismo, la fotografia, il cinema: si tratta di altrettanti modi di contestare, ciascuno con i mezzi suoi propri, uno stile auratico della fruizione contrassegnato dal rapimento, dal raccoglimento, dalla contemplazione attuati nella dimensione dell'isolamento individuale borghese. A tale stile vengono opposte la diversione, la distrazione, l'interruzione, la percezione a scatti, la qualità non più ottica, bensì tattile dell'esperienza, che si fa - alla lettera - alla mano e manipolabile. L'insieme eterogeneo di tali modalità estetico-percettive avrebbe trovato negli appunti del *Passagenwerk* un'efficace sintesi categoriale nella nozione di «traccia» (*Spur*)¹¹.

Accogliendo e al tempo stesso invertendo il modello estetico-percettivo mutuato da Riegl e Wölfflin (che, come si è detto

nell'*Introduzione*, avevano entrambi teorizzato un movimento dalla visione ravvicinata e tattile a quella a distanza e propriamente ottica, rispettivamente nel passaggio dallo stile egizio al tardoromano, e dal Rinascimento al Barocco), Benjamin può così delineare una filosofia della storia dell'arte che è al contempo filosofia della storia della percezione e dei media che la configurano: *dall'ottico al tattile* è la sua legge di sviluppo. È tenendo sullo sfondo tale movimento storico che va compresa la famosa chiusa del saggio, con la quale Benjamin oppone la manipolabile «politicizzazione dell'arte» alla contemplativa «estetizzazione della politica»¹²; ed è sempre a tale sfondo che vanno ricondotte le altre cruciali categorie elaborate nello scritto, a partire da quella, che gli dà il titolo, di «riproducibilità tecnica», un fattore cruciale nel processo di decadenza dell'aura, dal momento che sottrae l'opera al suo *hic et nunc*, alla sua esistenza unica e irripetibile, autentica e originale, disponendola alla ricezione collettiva delle masse.

Sarebbe certamente improprio accentuare unilateralmente - come talora è stato fatto - la nozione di «riproduzione» *tout court* come se si trattasse di un fenomeno precipuamente moderno, otto- e novecentesco (è lo stesso autore a ricordarci che «in linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile»¹³, a partire dall'esecuzione di copie). Anche nell'accezione più ristretta di «riproduzione tecnica», si tratta di un fenomeno ricorrente, che si verifica «a intermittenza»¹⁴ e con intervalli spesso notevoli: pensiamo alla fusione e allo stampo per gli oggetti tridimensionali, alla xilografia, all'acquaforte e alla puntasecca per le immagini, alla stampa per la scrittura. E tuttavia tale intermittenza si verifica con una intensità progressiva, per deflagrare in modo eclatante nel XIX secolo con l'avvento della litografia e soprattutto della fotografia e del fotogramma. Consentendo prospettive, ingrandimenti, *ralenti* e accelerazioni inaccessibili all'occhio umano, l'ottica meccanica della macchina fotografica e poi della cinepresa - è questa la sua cifra inedita - è una potente protesi che dischiude alla nostra coscienza territori fino ad allora inesplorati e inesplorabili: un vero e proprio «inconscio ottico» (*Optisch-Unbewußtes*)¹⁵ portato alla luce dai nuovi apparati visivi - ma lo stesso può ripetersi per l'inconscio acustico e i dispositivi di produzione e registrazione del suono -, come l'inconscio istintivo lo è stato dalla psicoanalisi.

Nel suo complesso la concezione benjaminiana della tecnica - proprio come quella relativa all'aura e alla sua decadenza - oscilla in modo caratteristico: se nelle tesi *Sul concetto di storia* affiora una visione pessimistica, incentrata sul concetto di sfruttamento dell'uomo sull'uomo e sulla natura¹⁶, nella stesura qui presentata del saggio sull'opera d'arte si profila per contro la disponibilità a mettere in luce le potenzialità positive della tecnica (ciò che gli attirò le critiche di Adorno, poco convinto di una valenza immediatamente rivoluzionaria dei media

tecnologici moderni, certamente utilizzabili, e di fatto ampiamente utilizzati, anche dai sistemi politici più reazionari)¹⁷, e la sua intrinseca storicità. Se tecnica vi è sempre stata da quando è esistito l'uomo, essa non sempre si è manifestata in uno stesso e identico modo: laddove la «prima tecnica» (*erste Technik*, termine con cui Benjamin designa i rituali primitivi e le pratiche magiche) puntava a impiegare l'uomo il più possibile, e massimamente nel sacrificio umano, la «seconda tecnica» (*zweite Technik*) tende a farvi ricorso il meno possibile. Il suo modello è l'aereo telecomandato privo di equipaggio, e la sua aspirazione è quella di rendere disponibili per l'essere umano forze altrimenti impegnate nel confronto con le forze ostili della natura.

La seconda tecnica è improntata all'ideale di un «gioco combinato» (*Zusammenspiel*) di uomo e natura, di un «equilibrio» (*Gleichgewicht*) tra l'essere umano e l'apparecchiatura, che trova il suo culmine teoreticamente più pregnante nel concetto di «innervazione» (*Innervation*), una modalità dell'incorporazione in virtù della quale medium tecnico e corpo umano cessano di essere contrapposti come l'artificiale al naturale, ma si integrano reciprocamente in un complesso protesico funzionale. Il suo stadio più avanzato nell'ambito dell'espressione culturale, l'apparato cinematografico, offre all'essere umano la possibilità di allenarsi alle nuove modalità esperienziali in un vero e proprio training sensoriale, che mostra aspetti performativi analoghi a quelli dell'esperimento scientifico e della competizione sportiva. Recitare davanti all'apparecchiatura invece che di fronte al pubblico è per l'attore un vero e proprio «test», ripetibile e correggibile fino alla determinazione di un «record» della prestazione; se il tempo proprio della prima tecnica è l'«una volta per tutte» tipico del sacrificio, quello della seconda è «l'uno non fa numero» caratteristico dell'illimitata iterabilità¹⁸. Dal canto suo, nel familiarizzarsi con la sistematica rottura del continuum spazio-temporale operata dal montaggio e con la rappresentazione di una violenza incontrollata priva tuttavia di conseguenze effettive (quale si consuma nelle serie di gag dei film comici), lo spettatore cinematografico può a sua volta allenarsi a gestire gli stimoli audiovisivi sempre più intrusivi dello stile di vita metropolitano, e difendersi dalle degenerazioni sado-masochistiche tramite quella che il cinema gli inocula come vera e propria «vaccinazione psichica».

Sarebbe però equivoco identificare rigidamente le due accezioni di prima e seconda tecnica con determinate epoche storiche; occorre piuttosto pensarle come poli di una tensione diadica sempre viva, ennesima declinazione della dicotomia vicinanza *vs* lontananza, che nella dimensione propriamente artistica assume l'aspetto della polarizzazione fra *Schein* e *Spiel*, apparenza e gioco, corrispondenti alla dialettica fra «valore culturale» (*Kultwert*) dell'opera auratica, che esiste per se stessa

nell'immobilità della dimensione magico-sacrale, e «valore espositivo» (*Ausstellungswert*) dell'opera non-auratica, che emancipandosi dal rituale si rende sempre più trasportabile e disponibile alla fruizione di massa.

Vere e proprie incarnazioni delle due sfere valoriali sono le figure del mago e del chirurgo, evocate da Benjamin in coppia dialettica: il primo, paragonato al pittore, interviene sul paziente (ciò che deve essere rappresentato) dalla distanza della sua autorevolezza; il secondo, accostato all'operatore cinematografico, entra direttamente con le mani nel suo stesso corpo malato. Questa differenza nelle prassi operative determina la differenza delle immagini che ne scaturiscono: totali nel caso della pittura, frammentate nel caso del cinema.

Il confronto fra pittura e cinema è solo una delle numerose comparazioni condotte da Benjamin nel saggio e nei materiali raccolti nelle *Appendici*, con particolare sensibilità per i rapporti di competizione, di conflittualità e di emulazione fra i diversi media: fra pittura e fotografia (con un significativo cenno agli esperimenti di Duchamp)¹⁹, pittura e architettura²⁰, architettura e musica²¹, cinema e scultura, cinema e teatro, immagine religiosa e immagine pubblicitaria²²... Benjamin ci offre qui un vero e proprio sistema delle arti, che viene articolato sulla base di una filosofia della storia dei media. Il susseguirsi delle possibilità mediali di configurazione della percezione obbedisce a una triplice legge di sviluppo, in virtù della quale: 1) in ogni medium precedente è virtualmente prefigurato il medium successivo, ed è la stessa tecnica a tendere verso una peculiare forma artistica (la litografia contiene in sé il germe del giornale illustrato; la fotografia custodisce in embrione il film sonoro; lo scorrimento delle immagini grazie a manovelle o alla pressione del pollice sul bordo delle pagine annuncia l'avvento del cinema); 2) ogni forma d'arte a un certo grado del suo sviluppo si sforza di ottenere effetti che solo la forma mediale successiva saprà produrre senza sforzo alcuno (è esemplare il caso del Dadaismo, che tendeva con i media pittorici e letterari a sua disposizione a raggiungere quel che solo la tecnica cinematografica avrebbe potuto conseguire spontaneamente); 3) le fasi precorritrici dell'affermazione del nuovo medium preparano il terreno a cruciali modificazioni sociali della ricezione, dialetticamente intrecciandole con momenti arcaici della stessa (prima che si affermasse la fruizione collettiva del film nella sala cinematografica, il *Kaiser-panorama* comportava la presenza di un pubblico collettivo, in cui tuttavia ciascuno aveva accesso al proprio individuale stereoscopio, che gli consentiva di guardare in isolamento allo spettacolo).

Così facendo, Benjamin adotta una prospettiva radicalmente storica sull'arte stessa: essa non è sempre esistita, e verosimilmente non sempre esisterà (o forse ha già cessato di sussistere, almeno nella sua modalità di

esistenza tradizionale): per quanto fondamentale, essa rimane un capitolo di una più generale storia dei media attraverso i quali si organizza l'esperienza percettiva umana²³. In

quanto forme storiche di mediazione della percezione, le differenti forme medialità vengono così reciprocamente chiarite nelle loro potenzialità e nei loro limiti, e commisurate sul metro della maggiore o minore prossimità delle loro pratiche e dei loro prodotti al fruitore: la «vista sulla realtà immediata»²⁴, come sogno di una presa percettiva neutra e diretta sul reale, deve abbandonare così definitivamente il campo a una storia dei media come storia della percezione.

[A. P.]

Bibliografia.

Sul saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* si vedano innanzitutto gli scritti dei curatori alle tre edizioni italiane del testo (sempre riferite alla stesura del 1939), uscite per Einaudi: di C. Cases all'edizione del 1966, pp. 17-56; di P. Pullega all'edizione del 1991, pp. 165-84; di M. Cacciari all'edizione del 2011, pp. V-XLVI (con nota introduttiva di F. Valagussa, pp. XLVII-LIV). Quindi l'edizione W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, a cura di F. Desideri (Introduzione alle pp. VII-XLV), Donzelli, Roma 2012, che contiene la traduzione italiana a opera di M. Baldi della versione francese e delle due versioni tedesche del 1935-36 e del 1939 (con nota sulla genesi del testo alle pp. XLVII-LX). Sulle questioni sollevate dal saggio cfr.: A. Pinotti, *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Libreria Raffaello Cortina, Milano 1999; F. Desideri, *Il fantasma dell'opera: Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il melangolo, Genova 2002; B. Lindner, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id. (a cura di), *Benjamin Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2006, pp. 229-51; F. Denunzio, *Quando il cinema si fa politica. Saggi su «L'opera d'arte» di Walter Benjamin*, ombre corte, Verona 2010.

Per ulteriori approfondimenti si veda inoltre: B. Lindner, *Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie. Benjamins «Positives Barbarentum» im Kontext*, in B. Lindner (a cura di), *«Links batte noch alles sich zu enträtseln...».* *Walter Benjamin im Kontext*, Syndikat, Frankfurt am Main 1978, pp. 180-223; L. Haucke, *Medienästhetik und Mediengeschichte bei Walter Benjamin. Fragen zu «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1935-36)*, in *«Beiträge zur Film und Fernseh Wissenschaft»*, 1986, n. 27, pp. 57-78; J. Snyder, *Benjamin on Reproducibility and Aura: A Reading of «The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility»*, in G. Smith (a cura di), *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, University of Chicago Press, Chicago 1989, pp. 158-74; H. Bredekamp, *Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität*, in A. Berndt et al. (a cura di), *Frankfurter Schule und*

Kunstgeschichte, Reimer, Berlin 1992, pp. 117-40; E. Geulen, *Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»*, in «MLN», CVII (1992), n. 3, pp. 580-605; G. Koch, *Kosmos im Film. Zum Raumkonzept von Benjamins Kunstwerk-Essay*, in S. Weigel (a cura di), *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin*, Böhlau, Köln 1992, pp. 35-48; S. Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, in «October», 1992, n. 62, pp. 3-41; F. Desideri, *L'opera d'arte nell'epoca della tecnica. Un confronto tra Benjamin e Heidegger*, in Id., *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Pendragon, Bologna 1995, pp. 101-17; J. Wolff, *Memoirs and Micrologies: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, in L. Marcus e L. Nead (a cura di), *The Actuality of Walter Benjamin*, Lawrence & Wishart, London 1998, pp. 156-71; W. Malte Fues, *Reproduktion und Simulation. Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz und die Ästhetik der Postmoderne*, in K. Garber e L. Rehm (a cura di), *Global Benjamin*, 3 voll., Fink, München 1999, vol. I, pp. 639-56; I. Fetscher, *Objective Diversion. On Some Kantian Themes in Benjamin's «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction»*, in A. Benjamin e P. Osborne (a cura di), *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, Clinamen, Manchester 2000², pp. 183-204; A. Benjamin (a cura di), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, London-New York 2005; C. Duttlinger, *Between Contemplation and Distraction: Configurations of Attention in Walter Benjamin*, in «German Studies Review», xxx (2007), n. 1, pp. 33-54.

In particolare sulla nozione di «aura» si veda: R. Tiedemann, *Aura*, in J. Ritter e K. Gründer (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1971, vol. I, pp. 652-53; D. Harth e M. Grzimek, «*Aura*» und «*Aktualität*» als ästhetische Begriffe, in P. Gebhardt et al. (a cura di), *Walter Benjamin - Zeitgenosse der Moderne*, Scriptor Verlag, Kronberg im Taunus 1976, pp. 110-45; G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977 (in particolare p. 53); W. Fuld, *Die Aura. Zur Geschichte eines Begriffes bei Benjamin*, in «Akzente», 1979, n. 26, pp. 352-70; F. Masini, *Metacritica dell'aura*, in «Materiali filosofici», 1980, n. 6, pp. 3-13; M. Stoessel, *Aura: das vergessene Menschliche; zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, Hanser, München 1983; A. Benjamin, *The Decline of Art: Benjamin's Aura*, in «The Oxford Art Journal», IX (1986), n. 2, pp. 30-35; K. Stierle, *Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhunderts*, in H. R. Jauß, H. Pfeiffer e F. Gaillard (a cura di), *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, Fink, München 1987, pp. 39-47; B. Recki, *Aura und Autonomie: zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1988; B. Auerochs, *Aura, Film, Reclame. Zu Walter Benjamins Aufsatz «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»*, in *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*, Rombach, Freiburg 1991, pp. 107-27; G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze: la dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* (1992), Fazi, Roma 2008, pp. 100-16; B. Lindner, *Benjamins Aurakonzeption: Anthropologie und Technik, Bild und Text*, in U. Steiner (a cura di), *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100. Geburtstag*, Lang, Bern 1992, pp. 217-48; R. Rochlitz, *Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*, Gallimard, Paris 1992; G. Smith, *A Genealogy of «Aura»*. *Walter Benjamin's Idea of Beauty*, in C. G. Gould e R. S. Cohen (a cura di),

Artifacts, Representations and social practice, Kluwer, Dordrecht-London 1994, p. 631; D. S. Ferris (a cura di), *Walter Benjamin: Theoretical Questions*, Stanford University Press, Stanford (Ca.) 1996 (in particolare i saggi di D. S. Ferris, *Introduction: Aura, Resistance, and the Event of History*, pp. 1-26, e di S. Weber, *Mass Mediauras; or, Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin*, pp. 27-49); G. Didi-Huberman, *Supposition de l'aura: du maintenant, de l'autrefois et de la modernité*, in «Les cahiers du Musée National d'Art Moderne», 1998, n. 64, pp. 94-115; O. Nomura, *Der Begriff der Aura bei Benjamin und Adorno*, in K. Garber e L. Rehm (a cura di), *Global Benjamin cit.*, vol. I, pp. 391-408; J. Fűrnkäs, *Aura*, in M. Opitz ed E. Wizisla (a cura di), *Benjamins Begriffe*, 2 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, vol. I, pp. 95-146; T. Lander, *Das reproduzierte Kunstwerk: Andy Warhol und Walter Benjamins These vom Auraverlust*, in «Kunsthistorische Arbeitsblätter», 2001, n. 7-8, pp. 75-86; B. Groys, *Die Topologie der Aura. Über Original, Kopie und einen berühmten Begriff Walter Benjamins*, in «Die Neue Rundschau», cxm (2002), n. 4, pp. 89-94; R. Kaufman, *Aura, Still*, in «October», 2002, n. 99, pp. 45-80; L. P. Koepnick, *Aura Reconsidered: Benjamin and Contemporary Visual Culture*, in G. Richter (a cura di), *Benjamin's Ghosts*, Stanford University Press, Stanford (Ca.) 2002, pp. 54-1x7; M. Elo, *Die Wiederkehr der Aura*, in C. Schulte (a cura di), *Walter Benjamins Medientheorie*, UVK, Konstanz 2005, pp. 117-35; B. Carnevali, «Aura» e «ambiance»: Léon Daudet tra Proust e Benjamin, in «Rivista di Estetica», XXXIII (2006), n. 3, pp. 1x7-41; A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna 2006; M. Bratu Hansen, *Benjamin's Aura*, in «Critical Inquiry», XXXIV (2008), n. 2, pp. 336-75; G. Di Giacomo, *Ripensare l'aura nella modernità*, in L. Russo (a cura di), *Dopo l'Estetica*, Aesthetica Supplementa, Palermo 2010, pp. 75-89; G. Lista, *Walter Benjamin et le déclin de l'aura. Notes en marge du propos sur Marinetti*, in «Ligeia», C-CIV (2010), pp. 28-34; W., *Il ready made e la fine dell'aura*, in «Resine», XXXI (2011), n. 127, pp. 6-17.

Prima stesura dattiloscritta (1935-36)

Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut
madame de duras

I.

Quando Marx si accinse all'analisi del modo di produzione capitalistico, questo era ai suoi inizi. Marx orientò le sue ricerche in modo tale che esse vennero ad assumere un valore di prognosi. Risalì ai rapporti fondamentali della produzione capitalistica e li espose in modo che da essi risultava che cosa ci si potesse aspettare in futuro dal capitalismo. Risultò che ci si poteva aspettare non soltanto uno sfruttamento sempre più intenso dei proletari, ma anche, in definitiva, il prodursi di condizioni che avrebbero reso possibile la soppressione del capitalismo stesso.

Il rovesciamento della sovrastruttura, che procede molto più lentamente di quello dell'infrastruttura, ha impiegato più di mezzo secolo per rendere evidente in tutti i campi della cultura il cambiamento delle condizioni di produzione. In quale forma ciò sia avvenuto può essere indicato soltanto oggi. Queste indicazioni devono rispondere ad alcuni requisiti di natura prognostica. Ma a questi requisiti rispondono non tanto determinate tesi sull'arte del proletariato dopo la presa del potere, e tanto meno su quella della società senza classi, quanto piuttosto tesi sulle tendenze dello sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione. La dialettica di queste ultime si fa sentire nell'ambito della sovrastruttura non meno che nell'economia. Perciò sarebbe errato sottovalutarne il valore per la lotta di classe. Esse eliminano un certo numero di concetti tradizionali - quali i concetti di creatività e di genialità, di valore eterno e di mistero -, concetti la cui applicazione incontrollata (e per il momento difficilmente controllabile) induce a un'elaborazione in senso fascista del materiale concreto. *I concetti che in quanto segue vengono introdotti per la prima volta nella teoria dell'arte si distinguono da quelli correnti per il fatto di essere del tutto inutilizzabili per gli scopi del fascismo. Per converso, essi sono utilizzabili per la formulazione di esigenze rivoluzionarie nella politica dell'arte.*

In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Quanto fatto dagli uomini ha sempre potuto essere imitato da altri uomini. In questo senso copie venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, e infine da terzi semplicemente avidi di guadagni. La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con una crescente intensità. Con la xilografia per la prima volta diventò tecnicamente riproducibile la grafica; così rimase a lungo, prima che, attraverso la stampa, diventasse riproducibile anche la scrittura. Gli enormi mutamenti che la stampa, cioè la riproduzione tecnica della scrittura, ha determinato nella letteratura sono noti. Ma essi costituiscono soltanto *un caso*, benché certo particolarmente importante, *di quel* fenomeno che qui viene considerato sulla scala della storia mondiale. Nel corso del Medioevo, alla xilografia vengono ad aggiungersi l'acquaforte e la puntasecca, come, all'inizio del secolo XIX, la litografia.

Con la litografia, la tecnica riproduttiva raggiunge un livello sostanzialmente nuovo. Il procedimento, molto più efficace, che rispetto all'incisione del disegno in un blocco di legno o in una lastra di rame prevede la sua trasposizione su una lastra di pietra, per la prima volta diede alla grafica la possibilità non soltanto di introdurre i suoi prodotti sul mercato in grande quantità (come già avveniva prima), ma anche di farlo conferendo ai prodotti configurazioni ogni giorno nuove. Attraverso la litografia, la grafica si vide in grado di accompagnare in forma illustrativa la dimensione quotidiana. Cominciò a tenere il passo della stampa. Ma fin dall'inizio, pochi decenni dopo l'invenzione della litografia, venne superata dalla fotografia. Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta esonerata dalle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano a essere di spettanza esclusiva dell'occhio. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne enormemente accelerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio. Se nella litografia era virtualmente contenuto il giornale illustrato, nella fotografia si nascondeva il film sonoro. La riproduzione tecnica del suono venne affrontata alla fine del secolo scorso. *Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello che le permetteva non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici. Per lo studio di questo livello nulla è più istruttivo del modo in cui le sue due diverse manifestazioni - la riproduzione dell'opera d'arte e l'arte*

III.

Anche nel caso della riproduzione più perfetta, manca *un* elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte - la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza unica, e in null'altro, si è attuata la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo durare. In quest'ambito rientrano sia le modificazioni che essa ha subito nella sua struttura fisica nel corso del tempo, sia i mutevoli rapporti di proprietà in cui può essersi venuta a trovare. La traccia delle prime può essere reperita soltanto attraverso analisi chimiche o fisiche che non si possono eseguire sulla riproduzione; quella dei secondi è oggetto di una tradizione la cui ricostruzione deve procedere dalla sede dell'originale.

L'*hic et nunc* dell'originale rappresenta l'idea della sua autenticità, e sulla base di questa, a sua volta, poggia l'idea di una tradizione che ha trasmesso questo oggetto come oggetto uguale e identico fino a oggi. *L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica, e naturalmente non soltanto a quella tecnica.* Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale, che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade per quanto riguarda la riproduzione tecnica. Il motivo è duplice. In primo luogo in rapporto all'originale la riproduzione tecnica si dimostra più autonoma di quella manuale; attraverso la fotografia essa può, per esempio, rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. E questo è il primo punto. In secondo luogo essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, sia nella forma della fotografia sia in quella del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amante dell'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può essere ascoltato in una camera.

Queste mutate circostanze possono anche lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte - ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. Benché ciò non valga soltanto per l'opera d'arte, ma anche, e allo stesso titolo, ad esempio, per un paesaggio che in un film si dispiega di fronte allo spettatore, questo processo investe, dell'oggetto artistico, un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. E cioè, la sua autenticità. L'autenticità di una

cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale al suo carattere di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, il carattere di testimonianza storica della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa, il suo peso tradizionale.

Questi tratti distintivi possono essere riassunti nella nozione di aura; e si può dire: ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è la sua aura. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. *La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, al posto del suo esserci unico essa pone il suo esserci in massa. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che rie fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto.* Entrambi i processi portano a un violento sconvolgimento che investe ciò che viene tramandato - uno sconvolgimento della tradizione che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Questi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni. Il loro agente più potente è il cinema. Il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e anzi proprio in questa, non è pensabile senza quella distruttiva, catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale. Questo fenomeno risulta particolarmente evidente nei grandi film storici. Nella sua sfera esso include sempre nuove posizioni. E quando, nel 1927, Abel Gance esclama entusiasticamente: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven faranno dei film... Tutte le leggende, tutte le mitologie e tutti i miti, tutti i fondatori di religioni, anzi tutte le religioni... aspettano la loro risurrezione impressa nella pellicola, e gli eroi si accalcano alle porte»¹, senza rendersene conto, invita a una liquidazione generale.

IV.

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il modo secondo cui si organizza la percezione umana - il *medium* in cui essa ha luogo -, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico. L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorgono l'industria artistica, tardo-romana e la «Genesi di Vienna», possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione. Gli studiosi della scuola viennese, Riegl e Wickhoff, opponendosi al peso della tradizione classica che gravava su quell'arte, sono stati i primi ad avere l'idea di trarre da essa conclusioni a

proposito dell'organizzazione e della percezione nell'epoca in cui fioriva. Per quanto notevoli, i loro risultati avevano un limite nel fatto che questi studiosi si accontentavano di rilevare il contrassegno formale proprio della percezione nell'epoca tardoromana. Essi non hanno mai tentato - e forse non potevano sperare di riuscirvi - di mostrare i rivolgimenti sociali che in questi cambiamenti della percezione trovavano un'espressione. Per quanto riguarda il presente, le condizioni per una corrispondente comprensione sono più favorevoli. E se le modificazioni nel *medium* della percezione di cui noi siamo contemporanei possono venir intese come una decadenza dell'aura, sarà anche possibile indicarne i presupposti sociali.

Che cos'è, propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire placidamente, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra su colui che si riposa - ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo. Sulla base di questa descrizione è facile comprendere il condizionamento sociale dell'attuale decadenza dell'aura. Essa si fonda su due circostanze, entrambe connesse con la crescente importanza delle masse e la crescente intensità dei loro movimenti. E cioè: *«portarsi più vicino» le cose è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione.* Giorno per giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza di impossessarsi dell'oggetto, da una distanza il più possibile ravvicinata, nell'immagine, o meglio nella copia, nella riproduzione. Ed è inequivocabile che la riproduzione, quale viene proposta dalle riviste illustrate e dai cinegiornali di attualità, si distingue dal quadro. L'unicità e la durata sono intimamente intrecciate in quest'ultimo, quanto la fugacità e la ripetibilità nei primi. La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui «sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere» è cresciuta a un punto tale che essa, attraverso la riproduzione, reperisce l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico. Così, nell'ambito dell'intuizione si annuncia ciò che nell'ambito della teoria si manifesta come un incremento dell'importanza della statistica. L'adeguamento della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per l'intuizione.

V.

L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione. È vero che questa tradizione è a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole. Un'antica

statua di Venere, per esempio, stava in un contesto tradizionale completamente diverso presso i Greci, che la rendevano oggetto di culto, da quello in cui la ponevano i monaci medievali, che vedevano in essa un idolo maledetto. Ma ciò che si faceva incontro sia ai primi sia ai secondi era la sua unicità, in altre parole: la sua aura. Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte più antiche sono sorte, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza auratico non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale. In altre parole; *il valore unico dell'opera d'arte «autentica» trova la sua fondazione sempre nel rituale*. Per mediato che sia, questo fondarsi è riconoscibile, sotto forma di rituale secolarizzato, anche nelle forme più profane del culto della bellezza. Il culto profano della bellezza, che si sviluppa con il Rinascimento e poi mantiene la sua validità per tre secoli, al termine di questa fase, nel momento del primo serio sconvolgimento da cui sia stato colpito, mette ben in evidenza quei fondamenti. Quando infatti con la nascita del primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, la fotografia (contemporaneamente al delinarsi del socialismo), l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell'*art pour l'art*, che rappresenta una teologia dell'arte. Successivamente da essa è emersa addirittura una teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte «pura», la quale non soltanto respinge qualsivoglia funzione sociale, ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo. (Nella poesia, Mallarmé è stato il primo a raggiungere questo stadio).

Per un'analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica è indispensabile tenere conto di questi nessi. Questi, infatti, preparano il terreno per la cognizione decisiva: per la prima volta nella storia del mondo la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. In misura sempre maggiore l'opera d'arte riprodotta diventa la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità². Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di copie; chiedersi quale sia la copia autentica non ha senso. *Ma nell'istante in cui nella produzione dell'arte viene meno il criterio dell'autenticità, si trasforma anche l'intera funzione sociale dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica*.

VI.

Si potrebbe rappresentare la storia dell'arte come confronto tra due

polarità presenti nell'opera d'arte stessa e scorgere la storia della sua evoluzione nei mutevoli spostamenti dell'accento da un polo all'altro dell'opera d'arte. Questi due poli sono il suo valore culturale e il suo valore espositivo³. La produzione artistica comincia con figurazioni che sono al servizio della magia. Di queste figurazioni è importante soltanto che esistano e non che vengano viste. L'alce che l'uomo dell'età della pietra raffigura sulle pareti della sua caverna è uno strumento magico che egli solo casualmente espone davanti ai suoi simili; l'importante è tutt'al più che lo vedano gli spiriti. Il valore culturale come tale induce a mantenere l'opera d'arte nascosta: certe statue degli dèi sono accessibili soltanto al sacerdote nella sua cella. Certe immagini della Madonna rimangono coperte per quasi tutto l'anno, certe sculture dei duomi medievali non sono visibili al visitatore che stia in basso. *Con l'emancipazione dei singoli esercizi artistici dal grembo del rituale, aumentano le occasioni di esposizione dei prodotti.* L'esponibilità di un ritratto a mezzo busto, che può essere inviato in qualunque luogo, è maggiore di quella della statua di un dio che ha la sua sede permanente all'interno di un tempio. L'esponibilità di una tavola è maggiore di quella del mosaico o dell'affresco che la precedettero. E se l'esponibilità di una messa non era per sua natura probabilmente più ridotta di quella di una sinfonia, tuttavia la sinfonia nacque nel momento in cui la sua esponibilità prometteva di diventare maggiore di quella di una messa.

Coi vari metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa, che la discrepanza quantitativa tra i suoi due poli si è trasformata, analogamente a quanto è avvenuto nelle età primitive, in un cambiamento qualitativo della sua natura. E cioè: così come nelle età primitive, attraverso il peso assoluto del suo valore culturale, l'opera d'arte era diventata uno strumento della magia, che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore espositivo, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che successivamente potrà venir riconosciuta come marginale. Certo è che attualmente il cinema fornisce gli spunti più fecondi per il riconoscimento di questo dato di fatto. Certo è inoltre che la portata storica di questo mutamento della funzione dell'arte, che nel cinema risulta più avanzata, permette un suo confronto con la preistoria dell'arte, non solo metodologico, ma anche materiale.

L'arte della preistoria mantiene, al servizio della magia, determinate notazioni utili alla prassi. E questo probabilmente come esercizio di procedure magiche (scoprire la figura di un antenato rappresenta di per sé un'attività magica), nonché come istruzione per la loro esecuzione (la figura dell'antenato illustra una posa rituale), ma infine anche come oggetti di contemplazione magica (l'osservazione della figura

dell'antenato rafforza le virtù magiche dell'osservatore). Gli oggetti di simili notazioni erano forniti dall'uomo e dal suo ambiente, ed essi erano raffigurati a seconda delle esigenze di una società, la cui tecnica esiste solo una volta che è fusa con il rituale. Questa tecnica, se misurata con quella delle macchine, è ovviamente arretrata. Ma per l'osservazione dialettica non è questo ciò che conta. Quel che importa per essa è la differenza tendenziale tra quella tecnica e la nostra, e questa consiste nel fatto che la prima tecnica impiega l'uomo il più possibile, mentre la seconda lo fa il meno possibile. Per la prima tecnica, l'impresa più grande è in un certo senso costituita dal sacrificio umano, mentre quella della seconda si muove nella direzione degli aerei teleguidabili in grado di fare a meno dell'equipaggio umano. L'una volta per tutte vale per la prima tecnica (poiché lì si tratta della mancanza mai riparabile oppure del sacrificio estremo eternamente supplente). L'uno non fa numero vale per la seconda (che ha a che fare con l'esperimento e la sua instancabile variazione della disposizione in vista dell'esperimento). L'origine della seconda tecnica è da ricercare là dove l'uomo per la prima volta e con inconsapevole astuzia si accinse a prendere le distanze dalla natura. In altre parole essa risiede nel gioco.

Serietà e gioco, severità e distacco appaiono intrecciati in ogni opera d'arte, anche se con quote di grado molto variabile. Ciò significa pertanto che l'arte è collegata alla prima altrettanto quanto alla seconda tecnica. Tuttavia va qui osservato che il «dominio della natura» definisce l'obiettivo della seconda tecnica solo in modo estremamente discutibile; esso lo definisce dal punto di vista della prima tecnica. La prima ha realmente l'intenzione di dominare la natura; la seconda, invece, mira piuttosto a un gioco combinato tra natura e umanità. La funzione sociale determinante dell'arte di oggi è la pratica di tale gioco. Questo vale in particolare per il cinema. *Il cinema serve a esercitare l'uomo in quelle appercezioni e reazioni determinate dall'uso di un apparecchiatura il cui ruolo cresce quasi quotidianamente nella sua vita.* Il rapporto con tale apparecchiatura gli insegna anche che l'asservimento al suo servizio farà posto alla liberazione attraverso di esso, quando la disposizione di spirito dell'umanità si sarà adeguata alle nuove forze produttive rese accessibili dalla seconda tecnica⁴.

VII.

Nella fotografia il valore espositivo comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale. Ma quest'ultimo non si ritira senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, che è costituita dal volto dell'uomo. Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie. Il valore culturale del quadro trova il suo ultimo rifugio nel culto del

ricordo dei cari lontani o defunti. Nell'espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura. È questo che ne costituisce la malinconica e incomparabile bellezza. Ma quando l'uomo scompare dalla fotografia, per la prima volta il valore espositivo propone la propria superiorità sul valore culturale. Il fatto di aver dato una propria sede a questo processo costituisce l'importanza incomparabile di Atget, che verso il 1900 fissò gli aspetti delle vie parigine, vuote di uomini. Molto giustamente è stato detto che egli fotografava le vie come si fotografa il luogo di un delitto. Anche il luogo di un delitto è vuoto di uomini. Viene fotografato per avere indizi. Con Atget, le riprese fotografiche cominciano a diventare documenti di prova nel processo storico. È questo che ne costituisce l'occulto carattere politico. Esse esigono, già la ricezione in un senso determinato. Non si addice alla loro natura la fantasticheria contemplativa liberamente divagante. Esse inquietano l'osservatore; egli sente che per accedervi deve cercare una strada particolare. Contemporaneamente i giornali illustrati cominciano a proporgli una segnaletica. Vera o falsa - è indifferente. In essi è diventata per la prima volta obbligatoria la didascalia. Ed è chiaro che ha un carattere completamente diverso dal titolo di un dipinto. Le direttive, che colui che osserva le immagini in un giornale illustrato si vede impartite attraverso la didascalia, diventeranno ben presto più precise e impellenti nel film, dove l'interpretazione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle che sono già trascorse.

VIII.

I Greci conoscevano soltanto due procedimenti di riproduzione tecnica delle opere d'arte: la fusione e lo stampo. Bronzi, terracotte e monete erano le uniche opere d'arte che erano in grado di produrre in massa. Tutte le altre erano uniche e tecnicamente non riproducibili. *Motivo per cui* dovevano essere fatte per l'eternità. *A causa del livello della loro tecnica, i Greci erano indotti a produrre valori eterni nell'arte.* A questa circostanza devono il loro straordinario ruolo nella storia dell'arte, divenuto il riferimento rispetto al quale tutte le epoche successive misurano la propria collocazione. Non c'è dubbio che il nostro si trovi al polo opposto rispetto a quello dei Greci. Mai come oggi le opere d'arte sono state tecnicamente riproducibili in tal misura e in tale quantità. Nel cinema abbiamo una forma, il cui carattere artistico per la prima volta è determinato in modo continuo dalla sua riproducibilità. Confrontare nei suoi dettagli questa forma con l'arte greca sarebbe ozioso. Tuttavia in un punto preciso ciò è molto istruttivo. Con il cinema, infatti, è divenuta determinante per l'opera d'arte una

qualità che i Greci probabilmente le avrebbero riconosciuto solo da ultimo o comunque solo come qualità non sostanziale. Si tratta della sua migliorabilità. Il film finito è tutto meno che una creazione uscita *di getto*; è montato a partire da moltissime immagini e sequenze di immagini tra cui il montatore può scegliere - immagini peraltro migliorabili fin dall'inizio, dalla successione delle riprese fino alla versione definitiva. Per realizzare il suo *La donna di Parigi* lungo 3000 metri, Chaplin fece girare 125000 metri di pellicola. *Il film è dunque l'opera d'arte più migliorabile. E questa migliorabilità è in relazione con la sua radicale rinuncia al valore eterno.* Ciò risulta evidente da una controprova: per i Greci, la cui arte dipendeva dalla produzione di valori eterni, la prima fra tutte le arti era l'arte meno migliorabile, vale a dire la scultura, le cui creazioni sono letteralmente di *un pezzo*. Inevitabile il declino della scultura nell'epoca dell'opera d'arte montabile.

IX.

La disputa, che ebbe luogo nel corso del secolo XIX, tra la pittura e la fotografia, intorno al valore artistico dei rispettivi prodotti appare oggi fuori luogo e confusa. Ciò non intacca tuttavia il suo significato e anzi potrebbe anche metterla in evidenza. Di fatto questa disputa era espressione di un rivolgimento di portata storica mondiale, di cui nessuno dei due contendenti era consapevole. Privando l'arte del suo fondamento culturale, l'epoca della sua riproducibilità tecnica estinse anche e per sempre l'apparenza della sua autonomia. Ma la modificazione della funzione dell'arte, che così si delineava, era al di fuori del campo visuale del secolo. E del resto anche il secolo xx, che ha vissuto lo sviluppo del cinema, per molto tempo non se ne accorse.

Se già precedentemente era stato sprecato molto acume per decidere la questione se la fotografia fosse un'arte - ma senza che ci si fosse posta la domanda preliminare: e cioè, se attraverso la scoperta della fotografia non si fosse modificato il carattere complessivo dell'arte -, i teorici del cinema ripresero ben presto questa male impostata problematica. Ma le difficoltà che la fotografia aveva procurato all'estetica tradizionale, erano un gioco per bambini in confronto con quelle che il cinema avrebbe suscitato. Da qui la cieca violenza che caratterizza gli inizi della teoria cinematografica. Così, per esempio, Abel Gance paragona il film ai geroglifici: «E così, in seguito a un ritorno, estremamente singolare, a ciò che è già stato, ci ritroviamo sul piano espressivo degli egiziani... Il linguaggio delle immagini non è ancora giunto alla sua maturità, perché il nostro occhio non è ancora alla sua altezza. Non c'è ancora una sufficiente considerazione, non c'è ancora un *culto* sufficiente per ciò che in esso si esprime»⁵. E Séverin-Mars scrive: «A quale arte era serbato un sogno,

che potesse essere... più poetico e più reale insieme! Considerato da questo punto di vista, il cinema rappresenterebbe un mezzo d'espressione assolutamente incomparabile, e nella sua atmosfera dovrebbero muoversi soltanto persone dalla mentalità nobilissima e negli attimi più perfetti e più misteriosi della loro vita»⁶. È molto istruttivo osservare come lo sforzo di far rientrare il cinema nell'arte costringa tutti questi teorici ad attribuirgli, con una pervicacia senza precedenti, quegli elementi culturali che non ha. Eppure, all'epoca in cui venivano pubblicate tali speculazioni, esistevano già opere come *La donna di Parigi* e *La febbre dell'oro*. Ciò non impedisce ad Abel Gance di ricorrere alla comparazione con i geroglifici, e Séverin-Mars parla del cinema come si potrebbe parlare delle pitture del Beato Angelico. È caratteristico che, anche oggi, specialmente certi autori reazionari cerchino il significato del film nella stessa direzione: se non proprio nel sacrale, perlomeno nel sovrannaturale. In occasione della riduzione cinematografica, ad opera di Reinhardt, del *Sogno di una notte di mezza d'estate*, Werfel afferma che indubbiamente, a bloccare l'accesso del film al regno dell'arte, è la sterile copia del mondo esterno, con le sue strade, i suoi interni, le sue stazioni, i ristoranti, le macchine, le spiagge. «Il cinema non ha ancora colto il suo vero senso, le sue reali possibilità... Esse consistono nella possibilità che gli è peculiare di portare all'espressione con mezzi naturali e con una capacità di convincimento assolutamente incomparabile ciò che è magico, meraviglioso, sovrannaturale»⁷.

X.

Una cosa è la riproduzione che la fotografia procura a un dipinto, un'altra quella che procura a uno svolgimento che ha luogo in uno studio cinematografico. Nel primo caso il riprodotto è un'opera d'arte mentre la sua produzione non lo è. Infatti la prestazione dell'operatore attraverso l'obiettivo crea altrettanto poco un'opera d'arte, quanto quella di un direttore d'orchestra attraverso un'orchestra sinfonica; tutt'al più essa crea una prestazione artistica. Diversa la situazione per quanto riguarda la ripresa in uno studio cinematografico. Qui neanche il riprodotto è un'opera d'arte e la sua riproduzione a sua volta lo è altrettanto poco quanto nel primo caso. L'opera d'arte nasce qui solo grazie al montaggio. Un montaggio di cui ogni singola componente è la riproduzione di uno svolgimento che non è né un'opera d'arte in sé e neanche ne sortisce una nella fotografia. Cosa sono questi svolgimenti riprodotti nel film, visto che non sono opere d'arte?

La risposta deve prendere lo spunto dalla prestazione artistica propria dell'attore cinematografico. Questi si distingue dall'attore

teatrale per il fatto che la sua prestazione artistica, nella forma originale in cui è alla base della riproduzione, non si svolge dinanzi a un pubblico casuale, bensì dinanzi a una commissione di esperti, composta dal direttore della produzione, dal regista, dall'operatore, dal tecnico del suono, dal tecnico delle luci ecc. che in ogni momento possono trovarsi nella situazione di intervenire sulla sua prestazione artistica. Si tratta qui di un segno di riconoscimento sociale molto importante. L'intervento di una commissione competente in una prestazione artistica è, infatti, caratteristico della prestazione sportiva e in senso più ampio del test in generale. Un tale intervento, in effetti, caratterizza in modo continuo il processo della produzione cinematografica. Come noto, molte scene vengono girate in più varianti. Un grido di aiuto, per esempio, può essere girato in diverse versioni. Tra queste poi il montatore opera la sua scelta, in un certo senso stabilendo un record tra loro. Tra un procedimento rappresentato nello studio cinematografico e i suoi corrispondenti reali, c'è dunque la stessa differenza che c'è tra il lanciare un disco su un campo sportivo nell'ambito di una competizione e il lanciare il disco nello stesso luogo, lungo lo stesso percorso, immaginando che possa accadere, per uccidere un uomo. La prima sarebbe un test, la seconda no.

Il test cui si sottopone l'attore cinematografico, tuttavia, ha un carattere assolutamente unico. In cosa consiste? Consiste nel superamento di una certa barriera che costringe il valore sociale del test entro confini angusti. Non mi riferisco qui alla prova sportiva, bensì alla prestazione durante un test meccanizzato. L'atleta conosce, per così dire, solo quello naturale. Si misura con compiti, come li offre la natura, non con apparecchiature - a parte qualche eccezione, come Nurmi, di cui si diceva che corresse contro l'orologio. Ormai il processo di lavoro, in particolare da quando è stato normato dalla catena di montaggio, fa sì che tutti i giorni abbiano luogo innumerevoli verifiche tramite test meccanici. Queste prestazioni avvengono in modo palese: chi non le supera, viene escluso dal processo lavorativo. Ma avvengono anche intenzionalmente: nelle prove di attitudine professionale. In entrambi i casi ci si imbatte nella succitata barriera.

Queste prove, infatti, a differenza di quelle sportive, non sono esponibili nella misura desiderata. E proprio questo è il punto in cui interviene il cinema. *Il cinema rende esponibile la prestazione sottoposta a test facendo dell'esponibilità della prestazione stessa un test.* L'attore cinematografico, infatti, non recita davanti a un pubblico, ma davanti a un'apparecchiatura. Il capo operatore sta esattamente nello stesso punto in cui, durante la prova di attitudine sta il responsabile della prova. Recitare sotto la luce dei riflettori e contemporaneamente soddisfare le esigenze poste dal microfono, è un test di primissimo piano. Metterlo in scena significa saper conservare la propria umanità dinanzi

all'apparecchiatura. L'interesse per questa prestazione è enorme. Infatti, è un'apparecchiatura quella davanti alla quale la maggior parte degli abitanti delle città sono costretti a spogliarsi della loro umanità negli uffici e nelle fabbriche per la durata della giornata lavorativa. Alla sera, poi, le stesse masse riempiono i cinema per vedere come l'attore cinematografico li vendica, non solo affermando la *sua* umanità (o ciò che a loro sembra tale) nei confronti dell'apparecchiatura, bensì, addirittura, assoggettandola al proprio trionfo.

XI.

Al film importa non tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura. Uno dei primi che abbia avvertito questa trasformazione dell'interprete attraverso il test è stato Pirandello. Il fatto che le osservazioni su questo argomento, contenute nel suo romanzo *Si gira...*, si limitino a rilevare l'aspetto negativo della cosa, non ne riduce molto l'importanza. Meno ancora il fatto di riferirsi soltanto al cinema muto. Perché per questo riguardo, il sonoro non ha apportato nessun cambiamento degno di nota. Decisivo rimane che si recita per un'apparecchiatura - o, nel caso del film sonoro, per due. «Qua, - scrive Pirandello degli attori cinematografici, - si sentono come in esilio. In esilio non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. [...] Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di votamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che tremola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio. [...] Pensa la macchinetta alla rappresentazione innanzi al pubblico, con le loro ombre; ed essi debbono contentarsi di rappresentare innanzi a lei»⁸. Questo stato di cose può essere definito come segue: per la prima volta - ed è questa l'opera del cinema - l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sí con la sua intera persona vivente, ma rinunciando all'aura. Poiché la sua aura è legata al suo *hic et nunc*. L'aura che sul palcoscenico circonda Macbeth non può venir distinta da quella che per il pubblico vivente avvolge l'attore che lo interpreta. La peculiarità delle riprese negli studi cinematografici consiste però in questo, che esse pongono l'apparecchiatura al posto del pubblico. L'aura che circonda l'interprete deve così venir meno - e con ciò deve venir meno anche quella che circonda il personaggio interpretato.

Il fatto che proprio un drammaturgo come Pirandello intraveda involontariamente nelle caratteristiche dell'attore cinematografico la ragione della crisi da cui vediamo investito il teatro non è sorprendente.

Dell'opera d'arte che è affidata senza residui alla riproduzione tecnica, e anzi - come il film - che da quest'ultima procede, non c'è di fatto una contrapposizione più netta di quella costituita dallo spettacolo teatrale. Qualsiasi analisi approfondita lo conferma. Da tempo gli studiosi specializzati hanno riconosciuto che nello spettacolo cinematografico «si ottengono quasi sempre i maggiori risultati quando si “recita” il meno possibile... L'evoluzione più avanzata, - afferma Arnheim nel 1932, è quella di - trattare l'attore alla stregua di un accessorio di scena, che viene scelto in base a determinate caratteristiche e... piazzato al posto giusto»⁹. A ciò è strettamente collegato un altro elemento. *L'attore che agisce sul palcoscenico, si cala in una parte. All'attore cinematografico, invece, ciò è spesso negato*. La sua prestazione non è mai unitaria, è bensì composta di numerose singole prestazioni. Accanto alle considerazioni casuali attinenti l'affitto degli studi, la disponibilità dei partner, la scenografia, ecc., a scomporre la recitazione dell'attore in una serie di episodi montabili sono le necessità elementari del macchinario. Si tratta in particolare dell'illuminazione, la cui installazione costringe a ridurre a una serie di singole riprese, che talora negli studi durano ore, la rappresentazione di un'azione che poi sullo schermo appare come una sequenza rapida e unitaria. Per non parlare poi di montaggi ancora più manifesti. Così, per esempio, nello studio un salto dalla finestra può essere girato nella forma di un salto da un'impalcatura, ma poi, in dati casi, la fuga che segue a questo salto può venir girata a distanza di settimane nel corso di una ripresa in esterni. E comunque non è difficile costruire casi ancora più marcatamente paradossali. All'interprete può essere imposto di trasalire in seguito a un colpo bussato alla porta. È possibile che questo trasalimento non venga eseguito nella maniera desiderata. Allora il regista può ricorrere all'espedito, una volta che l'attore si trovi di nuovo nello studio, di fargli sparare alle spalle, senza che egli lo sappia, un colpo d'arma da fuoco. Lo spavento dell'attore può essere prontamente ripreso per essere montato nel film. Nulla mostra in modo più drastico come l'arte sia sfuggita dal regno della «bella apparenza», cioè da quel regno che per tanto tempo è stato considerato l'unico in cui essa potesse prosperare¹⁰.

XII.

Nella rappresentazione dell'uomo attraverso l'apparecchiatura la sua autoalienazione ha esperito una valorizzazione altamente produttiva. Questa valorizzazione si può comprendere dal fatto che il senso di estraneità dell'interprete di fronte all'apparecchiatura, così come viene descritto da Pirandello, è in sé della stessa specie del senso di estraneità dell'uomo di fronte alla sua immagine nello specchio, davanti alla quale

amavano indugiare, i Romantici. Ora invece, l'immagine speculare può essere staccata da lui, è diventata trasportabile. E dove viene trasportata? Davanti alla massa¹¹. La consapevolezza di ciò non abbandona mai, nemmeno per un istante, l'attore cinematografico. Mentre si trova davanti all'apparecchiatura, egli sa che in ultima istanza ha a che fare con la massa. È questa massa che lo controllerà. E proprio questa non è visibile, non è ancora presente, mentre egli realizza la prestazione artistica che essa controllerà. L'autorità di questo controllo è accresciuta da tale invisibilità. Certamente non si può dimenticare che l'utilizzazione politica di questo controllo avrà luogo soltanto quando il cinema si sarà liberato dalle catene del suo sfruttamento capitalistico. Infatti attraverso il capitale cinematografico le opportunità rivoluzionarie di questo controllo vengono trasformate in controrivoluzionarie. Il culto delle star da esso promosso, non solo conserva quella magia della personalità che già da tempo è ridotta al bagliore fasullo proprio del suo carattere di merce, ma il suo complemento, il culto del pubblico, contemporaneamente promuove quella corruzione dello stato d'animo della massa che il fascismo cerca di mettere al posto della coscienza di classe¹².

XIII.

La tecnica del film, esattamente come la tecnica sportiva, implica che chiunque assista alle prestazioni da esse esposte assuma le vesti di un semispecialista. Basta aver sentito anche soltanto una volta un gruppo di giovani strilloni di giornali discutere, appoggiati alle loro biciclette, i risultati di una competizione ciclistica, per rendersi conto di questo nesso. Per quanto riguarda il cinema, il cinegiornale dimostra in modo evidente come ogni singolo possa trovarsi nella situazione di essere filmato. *Ogni uomo contemporaneo avanza la pretesa di venir filmato*. Per intendere tale pretesa basta gettare uno sguardo all'attuale situazione storica dell'attività letteraria.

Nell'ambito della scrittura, per secoli la situazione era che a un numero limitato di scriventi stavano di fronte numerose migliaia di lettori. Verso la fine del secolo scorso, questa situazione si trasformò. Con la crescente espansione della stampa, che metteva a disposizione del pubblico dei lettori sempre nuovi organi politici, religiosi, scientifici, professionali, locali, gruppi sempre più cospicui di lettori passarono - dapprima casualmente - dalla parte di coloro che scrivono. Il fenomeno cominciò quando la stampa quotidiana aprì loro la propria rubrica di «lettere al direttore»; oggi è ben difficile che ci sia un europeo partecipe del processo lavorativo che non abbia per principio l'occasione di pubblicare da qualche parte un'esperienza di lavoro, una denuncia, un

reportage o simili. Così, la distinzione tra autore e pubblico è in procinto di perdere il suo carattere sostanziale. Diventa semplicemente funzionale, e funziona in modo diverso a seconda dei casi. Il lettore è sempre pronto a diventare scrittore. In quanto competente di qualcosa, poiché volente o nolente lo è diventato nell'ambito di un processo lavorativo estremamente specializzato - e sia pure anche soltanto in quanto competente di una funzione irrisoria - ha accesso allo statuto di autore. È il lavoro stesso che prende la parola. La sua rappresentazione mediante la parola costituisce una parte di quelle capacità che sono necessarie alla sua esecuzione. La competenza letteraria non viene più raggiunta attraverso una preparazione specializzata, bensì attraverso quella politecnica, e diventa così patrimonio comune.

Tutto questo può valere senz'altro anche per il cinema, dove certi spostamenti, che in ambito letterario hanno richiesto secoli, avvengono nel giro di un decennio. Infatti nella pratica cinematografica - specialmente in quella russa - questi spostamenti sono già stati in parte realizzati. Una parte degli interpreti del cinema russo non sono interpreti nel senso nostro, bensì persone che interpretano *se stesse* - in primo luogo nel loro processo lavorativo. Nell'Europa occidentale lo sfruttamento capitalistico del cinema impedisce di prendere in considerazione la legittima pretesa dell'uomo di oggi di essere riprodotto. Del resto essa è impedita anche dalla disoccupazione che esclude grandi masse dalla produzione, nei cui processi lavorativi, innanzi tutto, avanzerebbero la pretesa di essere riprodotte. In queste condizioni, l'industria cinematografica ha tutto l'interesse a pungolare la partecipazione delle masse attraverso rappresentazioni illusionistiche e ambigue speculazioni. A tale scopo ha messo in movimento un imponente apparato pubblicitario: ha messo al suo servizio la carriera e la vita amorosa delle star, ha organizzato plebisciti, ha indetto concorsi di bellezza. Tutto questo al fine di falsare, per via corruttiva, l'originario e giustificato interesse delle masse per il cinema, un interesse per la conoscenza di sé e pertanto anche per la conoscenza della propria classe. Vale quindi per il capitale cinematografico in particolare ciò che vale per il fascismo in generale: che un bisogno innegabile di nuove condizioni sociali viene segretamente sfruttato nell'interesse di una minoranza possidente. Già solo per questa ragione l'espropriazione del capitale cinematografico rappresenta un'esigenza pressante per il proletariato.

XIV.

La ripresa di un film, e specialmente di un film sonoro, offre uno spettacolo che in passato non sarebbe stato immaginabile. Rappresenta un processo al quale non può più essere associato un unico punto di

vista da cui l'attrezzatura necessaria alle riprese, il parco lampade, il gruppo degli assistenti, ecc., che non rientrano nella vicenda ripresa vera e propria, possano esulare dal campo visuale di chi sta a guardare. (A meno che la posizione della sua pupilla non coincida con quella dell'obiettivo della cinepresa). Questo fatto - questo più di qualunque altro - rende superficiali e irrilevanti le eventuali analogie tra una scena ripresa nello studio cinematografico e una scena recitata in teatro. Per principio, il teatro conosce un punto dal quale ciò che avviene in scena non deve necessariamente essere visto come illusorio. Di fronte alla scena ripresa nel film invece questo luogo non esiste. La sua natura illusionistica è una natura di secondo grado; è il risultato del montaggio. Vale a dire: *nello studio cinematografico l'apparecchiatura è penetrata così profondamente dentro la realtà che l'aspetto puro di quest'ultima, l'aspetto libero dal corpo estraneo dell'apparecchiatura è il risultato di uno speciale procedimento, cioè della ripresa mediante la macchina disposta in un certo modo e del montaggio di questa ripresa insieme con altre riprese dello stesso genere.* Quell'aspetto della realtà che rimane sottratto all'apparecchio è diventato così il suo aspetto più artificioso e la vista sulla realtà immediata è diventata il fiore azzurro¹³ nel paese della tecnica.

La stessa situazione, che così si differenzia da quella del teatro, può essere ancora più utilmente confrontata con quella che si dà nella pittura. Qui la domanda da porre è la seguente: qual è il rapporto tra l'operatore e il pittore? Per rispondere a questa domanda ci sia consentito ricorrere a una costruzione ausiliaria fondata *sul* concetto di operatore derivante dalla chirurgia. Il chirurgo incarna il polo di un ordinamento, al polo opposto del quale c'è il mago. L'atteggiamento del mago, che guarisce un ammalato mediante imposizione delle mani, è diverso da quello del chirurgo, il quale intraprende invece un intervento sull'ammalato. Il mago conserva la distanza naturale tra sé e il paziente; in termini più precisi: la riduce - grazie all'apposizione delle sue mani - soltanto di poco e l'accresce - mediante la sua autorità - di molto. Il chirurgo procede alla rovescia: riduce la sua distanza dal paziente di molto - penetrando nel suo interno -, e l'accresce di poco - mediante la cautela con cui la sua mano si muove tra gli organi. In una parola: a differenza del mago (che ancora si nasconde anche nel medico comune), nel momento decisivo, il chirurgo rinuncia a porsi di fronte all'ammalato da uomo a uomo; piuttosto, penetra nel suo interno operativamente. Il mago e il chirurgo si comportano rispettivamente come il pittore e l'operatore. Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentata, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova.

Così, la rappresentazione filmica della realtà è per l'uomo di oggi incomparabilmente più significativa, poiché, precisamente sulla base della sua intensa penetrazione mediante l'apparecchiatura, gli offre quell'aspetto, libero dall'apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere dall'opera d'arte.

XV.

La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte. Da un rapporto estremamente retrivo, per esempio nei confronti di un Picasso, si rovescia in un rapporto estremamente progressivo, per esempio nei confronti di un Chaplin. Ove l'atteggiamento progressivo è contrassegnato dal fatto che il piacere procurato dalla visione e dall'esperienza vissuta si connette in lui immediatamente con l'atteggiamento del giudice competente. Questa connessione è un importante indizio sociale. Infatti, quanto più il significato sociale di un'arte diminuisce, tanto più il contegno critico e quello della mera fruizione da parte del pubblico divergono, come è dimostrato chiaramente dal caso della pittura. Il convenzionale viene goduto senza alcuna critica, ciò che è veramente nuovo viene criticato con riluttanza. Non così al cinema. Dove il fatto decisivo è questo: in nessun luogo più che nel cinema le reazioni dei singoli, la cui somma costituisce la reazione di massa del pubblico, si rivela preliminarmente condizionata dalla loro immediata massificazione. Appena si manifestano, si controllano. Anche qui continua a rivelarsi utile il confronto con la pittura. Il dipinto ha sempre rivendicato l'eccezionale diritto di essere osservato da uno o tutt'al più da pochi. L'osservazione simultanea dei dipinti da parte di un vasto pubblico, quale si delinea nel secolo XIX, è un primo sintomo della crisi della pittura, crisi che non è stata affatto suscitata dalla fotografia soltanto. Bensì, in modo relativamente autonomo, attraverso la pretesa dell'opera d'arte di trovare un accesso alle masse.

Il fatto è appunto questo, che la pittura non è in grado di proporre l'oggetto alla ricezione collettiva simultanea, cosa che invece è sempre riuscita all'architettura, che riusciva un tempo all'epopea, che riesce oggi al film. E per quanto, in sé, da questa circostanza non vadano tratte conclusioni riguardanti il ruolo sociale della pittura, nel momento in cui, in seguito a particolari circostanze e in certo modo contro la sua natura, la pittura viene messa a diretto confronto con le masse, precisamente quella circostanza agisce come una grave limitazione. Nelle chiese e nei chiostri del Medioevo e alle corti principesche fin verso la fine del secolo XVIII, la ricezione collettiva di dipinti non avveniva simultaneamente, bensì in modo mediato, secondo una complessa gradualità e secondo

una gerarchia. Se questa situazione si è trasformata, in tale mutamento si esprime il particolare conflitto in cui la pittura è stata coinvolta attraverso la riproducibilità tecnica del quadro. Ma benché si cercasse di portarla di fronte alle masse, mediante le gallerie e i *salon*, non esisteva comunque una via lungo la quale le masse potessero organizzare e controllare se stesse in vista di una simile ricezione. Perciò lo stesso pubblico che di fronte a un film comico reagisce in modo progressivo, di fronte al Surrealismo deve per forza diventare un pubblico retrivo.

XVI.

La più importante tra le funzioni sociali del cinema è quella di creare l'equilibrio tra l'uomo e l'apparecchiatura. Questo compito il cinema non lo assolve soltanto nel modo in cui l'uomo si rappresenta all'apparecchiatura di ripresa, bensì come, con il suo ausilio, egli si rappresenta l'ambiente che lo circonda. Mentre il cinema, mediante i primi piani di certi elementi del suo repertorio, mediante l'accentuazione di certi particolari nascosti di sfondi per noi abituali, mediante l'analisi di ambienti banali, grazie alla guida geniale dell'obiettivo, aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi che governano la nostra esistenza, riesce dall'altro anche a garantirci spazio di gioco enorme e imprevisto.

Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano rinchiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine. Col primo piano si dilata lo spazio, con la ripresa al rallentatore si dilata il movimento. E come l'ingrandimento non costituisce semplicemente chiarificazione di ciò che si vede *comunque*, benché indistintamente, poiché esso porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire soltanto motivi del movimento già noti: in questi motivi noti ne scopre di completamente ignoti, «che non fanno l'effetto di un rallentamento di movimenti più rapidi, bensì quello di movimenti stranamente scivolanti, plananti, sovrannaturali»¹⁴. Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente. Se di solito ci si rende conto, sia pure approssimativamente, dell'andatura della gente, certamente non si sa nulla del suo comportamento nel frammento di secondo in cui affretta il passo. Se siamo più o meno abituati al gesto di

afferrare l'accendisigari o il cucchiaino, non sappiamo pressoché nulla di ciò che effettivamente avviene tra la mano e il metallo, per non dire poi del modo in cui ciò varia in relazione agli stati d'animo in cui noi ci troviamo. Qui interviene la cinepresa coi suoi mezzi ausiliari, col suo salire e scendere, col suo interrompere e isolare, col suo ampliare e contrarre il processo, col suo ingrandire e ridurre. Dell'inconscio ottico sappiamo qualche cosa soltanto grazie a essa, come dell'inconscio pulsionale grazie alla psicoanalisi.

Del resto, tra i due tipi di inconscio sussistono legami strettissimi. Infatti, i molteplici aspetti che l'apparecchiatura di ripresa riesce a carpire alla realtà, sono in larga misura solo al di fuori del *normale* spettro delle percezioni sensoriali. Molte delle deformazioni e degli stereotipi, delle trasformazioni e delle catastrofi che possono riguardare il mondo dell'ottica nel cinema, lo riguardano in realtà in psicosi, in allucinazioni, in sogni. E così questi modi di procedere della cinepresa corrispondono ad altrettante procedure, grazie alle quali la percezione collettiva riesce ad appropriarsi delle modalità di percezione individuali dello psicotico o del sognatore. Il cinema ha aperto una breccia nell'antica verità eraclitea secondo cui gli svegli hanno il loro mondo in comune, mentre i dormienti ne hanno uno ciascuno tutto per sé. E ciò non tanto attraverso rappresentazioni del mondo onirico, quanto attraverso la creazione di figure del sogno collettivo come quella di Topolino, ormai diffusa in tutto il mondo.

Se ci si chiede ragione di quali pericolose tensioni abbia generato la tecnicizzazione con le sue conseguenze sulle grandi masse - tensioni che in stadi critici assumono un carattere psicotico - ci si renderà conto che questa stessa tecnicizzazione, attraverso certi film, si è creata la possibilità di una vaccinazione psichica contro tali psicosi di massa, in cui uno sviluppo forzato di fantasie sadiche o di fissazioni masochistiche può evitare una loro naturale e pericolosa maturazione nelle masse. L'esplosione precoce e salutare di tali psicosi di massa è rappresentata dal riso collettivo. Le enormi quantità di *gag* consumate nel cinema rappresentano un drastico segnale dei pericoli che incombono sull'umanità a causa delle rimozioni che la civilizzazione porta con sé. I film comici americani e i film di Disney provocano una deflagrazione terapeutica dell'inconscio¹⁵. Il loro predecessore fu l'eccentrico¹⁶. Nei nuovi spazi di gioco creatisi attraverso il cinema, il primo a essere a casa fu lui: il primo inquilino che entrava nell'appartamento con le pareti ancora umide¹⁷. In questo contesto si colloca Chaplin come figura storica.

XVII.

Uno dei compiti principali dell'arte è stato da sempre quello di

generare esigenze che al momento attuale non è ancora in grado di soddisfare¹⁸. La storia di ogni forma d'arte conosce periodi critici in cui questa determinata forma mira a certi effetti che potranno essere ottenuti spontaneamente soltanto a un livello tecnico diverso, cioè attraverso una nuova forma d'arte. Le stravaganze e le prevaricazioni che da ciò conseguono, specie nelle cosiddette epoche di decadenza, procedono in realtà dal loro centro di forza storicamente più ricco. Con simili forme barbariche si diletta, ancora recentemente, il Dadaismo. L'impulso che lo muoveva è riconoscibile soltanto oggi: *il Dadaismo cercava di ottenere con i mezzi della pittura (oppure della letteratura) quegli effetti che oggi il pubblico cerca nel cinema*.

Ogni formulazione nuova, pionieristica, di determinate esigenze è destinata a mancare il bersaglio. Il Dadaismo lo fa nella misura in cui sacrifica i valori di mercato, che ineriscono al film in così larga misura, a favore di intenzioni di maggior rilievo, delle quali naturalmente non è consapevole nella forma qui descritta.

I dadaisti davano all'utilizzabilità mercantile delle loro opere un peso molto minore che non alla loro inutilizzabilità come oggetti di uno sprofondamento contemplativo. Essi cercavano di raggiungere questa inutilizzabilità, non da ultimo mediante una radicale degradazione del loro materiale. Le loro poesie sono «insalate di parole», contengono locuzioni oscene e tutti i possibili e immaginabili cascami del linguaggio. Non altrimenti i loro dipinti, dentro i quali montavano bottoni o biglietti ferroviari. Ciò che essi ottengono con questi mezzi è uno spietato annientamento dell'aura dei loro prodotti, ai quali, coi mezzi della produzione, imponevano il marchio della riproduzione. Di fronte a un quadro di Arp o a una poesia di August Stramm è impossibile concedersi, come di fronte a un quadro di Derain o a una lirica di Rilke, il tempo per il raccoglimento e per una presa di posizione. Allo sprofondamento, che con la degenerazione della borghesia è diventato una scuola di comportamento asociale, si contrappone la diversione quale varietà di comportamento sociale. Effettivamente, le manifestazioni dadaiste concedevano una diversione veramente violenta rendendo l'opera d'arte centro di uno scandalo. L'opera d'arte era chiamata principalmente a soddisfare *un'*esigenza: quella di suscitare la pubblica indignazione.

Con i dadaisti, da attraente parvenza ottica o struttura sonora persuasiva, l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne proiettata contro l'osservatore. Assunse una qualità tattile. In questo modo ha favorito la domanda di cinema, il cui elemento diversivo è appunto in primo luogo di ordine tattile, si fonda cioè sul mutamento dei luoghi dell'azione e delle inquadrature, che investono gli spettatori a scatti¹⁹. *Il film ha liberato l'effetto di choc fisico che il Dadaismo manteneva ancora per così dire impacchettato nell'effetto di choc morale, da questo imballaggio*.

La massa è una matrice dalla quale attualmente esce rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte. La quantità si è ribaltata in qualità: *le masse sempre più vaste dei partecipanti hanno determinato un modo diverso di partecipazione*. L'osservatore non deve lasciarsi ingannare dal fatto che questa partecipazione si manifesta dapprima in forme screditate. Ci si lamenta con lui dicendo che le masse nell'opera d'arte cercano soltanto la distrazione, mentre l'amante dell'arte si accosta a essa con raccoglimento. Per le masse l'opera d'arte sarebbe un'occasione di intrattenimento, mentre per l'amante dell'arte sarebbe oggetto di devozione. - A questo punto è opportuno considerare le cose più da vicino. La distrazione e il raccoglimento vengono contrapposti in modo da consentire questa formulazione: colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte sprofonda in essa; penetra nell'opera, come racconta la leggenda di un pittore cinese alla vista della sua opera compiuta. La massa distratta, al contrario, fa sprofondare l'opera d'arte dentro di sé; la lambisce con il suo moto ondosso, la avvolge nei suoi flutti. Ciò si verifica nel modo più evidente con gli edifici. Da sempre l'architettura ha fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e in forma collettiva. Le leggi della sua ricezione sono le più istruttive.

Gli edifici accompagnano l'umanità fin dalla sua storia originaria. Molte forme d'arte si sono generate e poi sono morte. La tragedia nasce coi greci per estinguersi con loro e per poi rinascere dopo secoli. L'epopea, la cui origine risale alla giovinezza dei popoli, si estingue in Europa con l'inizio del Rinascimento. La pittura su tavola è una creazione del Medioevo e nulla può garantirle una durata ininterrotta. Ma il bisogno dell'uomo di una dimora è perenne. L'architettura non ha mai conosciuto pause. La sua storia è più lunga di quella di qualsiasi altra arte; rendersi conto del suo influsso è importante per qualunque tentativo di comprendere il rapporto tra le masse e l'opera d'arte. Delle costruzioni si fruisce in un duplice modo: attraverso l'uso e attraverso la percezione. O, in termini più precisi: in modo tattile e in modo ottico. Non è possibile definire il concetto di una simile ricezione se essa viene immaginata sul tipo di quelle raccolte per esempio dai viaggiatori di fronte a costruzioni famose. Non c'è nulla, dal lato tattile che faccia da contropartita di ciò che, dal lato ottico, è costituito dalla contemplazione. La fruizione tattile non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. Nei confronti dell'architettura, anzi, quest'ultima determina ampiamente perfino la ricezione ottica. Anch'essa, in sé, avviene molto meno attraverso un'attenta osservazione che non attraverso sguardi occasionali. Questo genere di ricezione, che si è generata nei confronti dell'architettura ha

tuttavia, in certe circostanze, un valore canonico. *Poiché i compiti che in epoche di trapasso storico vengono posti all'apparato percettivo umano, non possono essere assolti per vie meramente ottiche, cioè contemplative. Se ne viene a capo a poco a poco grazie all'intervento della ricezione tattile, all'abitudine.*

Anche colui che è distratto può abituarsi. Più ancora: il fatto di essere in grado di assolvere certi compiti anche nella distrazione dimostra innanzitutto che per l'individuo in questione è diventata un'abitudine assolverli. Attraverso la distrazione, quale è offerta dall'arte, si può controllare di sottomano in che misura l'appercezione è in grado di assolvere compiti nuovi. Poiché per il resto il singolo sarà sempre tentato di sottrarsi a questi compiti, l'arte affronterà quello più difficile e più importante quando riuscirà a mobilitare le masse. Attualmente lo fa attraverso il cinema. *La ricezione nella distrazione, che si fa sentire in modo sempre più insistente in tutti i settori dell'arte e che costituisce il sintomo di profonde modificazioni dell'appercezione, trova nel cinema lo strumento più autentico su cui esercitarsi.* Grazie al suo effetto di choc il cinema favorisce questa forma di ricezione. Così, anche da questo punto di vista, si rivela come l'oggetto attualmente più importante di quella dottrina della percezione che presso i Greci aveva il nome di estetica.

XIX.

La crescente proletarizzazione degli uomini di oggi e la crescente formazione di masse sono due aspetti di un unico e medesimo processo. Il fascismo cerca di organizzare le recenti masse proletarizzate senza però intaccare i rapporti di proprietà di cui esse perseguono l'eliminazione. Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di veder riconosciuti i propri diritti)²⁰. Le masse hanno *diritto* a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro una *espressione* nella conservazione degli stessi rapporti. *Coerentemente, il fascismo tende a un'estetizzazione della vita politica.* Con D'Annunzio ha fatto il suo ingresso nella politica il Decadentismo, con Marinetti il Futurismo e con Hitler la tradizione di Schwabing.

Tutti gli sforzi di estetizzazione della politica convergono in un unico punto. Questo punto è la guerra. La guerra, e soltanto la guerra, permette di fornire uno scopo ai movimenti di massa di grandi proporzioni, previa conservazione dei rapporti di proprietà tradizionali. Ecco come questa situazione si configura dal punto di vista della politica. Dal punto di vista della tecnica, invece, essa si formula come segue: soltanto la guerra permette di mobilitare tutti i mezzi tecnici attuali, previa conservazione dei rapporti di proprietà. È ovvio che l'apoteosi della guerra da parte del

fascismo non si serva di *questi* argomenti. Nonostante questo, è utile gettarvi un'occhiata. Nel manifesto di Marinetti per la guerra coloniale d'Etiopia si dice: «Contro tutti i tradizionali denigratori della guerra moderna dichiarata antiestetica noi poeti e artisti futuristi che ventisette anni fa la proclamammo “sola igiene del mondo” constatiamo che: [...] 2° La guerra ha una sua bellezza perché realizza l'uomo meccanico perfezionato dal muso antigas dal megafono terrorizzante dal lanciafiamme o chiuso nel piccolo carro armato che stabilisce il dominio dell'uomo sulla macchina asservita. 3° La guerra ha una sua bellezza perché incomincia la sognata metallizzazione del corpo umano. 4° La guerra ha una sua bellezza quando completa un prato fiorito colle vampanti orchidee delle mitragliatrici [...]. 5° La guerra ha una sua bellezza quando sinfonizza fucileria cannonate pause di silenzio [...] profumi e odori di putrefazioni. [...] 7° La guerra ha una sua bellezza quando crea nuove architetture e nuovi complessi come il grande carro armato [...] le volanti geometrie di aeroplani [...] spirali fumi di villaggi incendiati [...]. Poeti e artisti futuristi [...] ricordatevi questi principi di un'estetica della guerra vi illuminino nello sforzo di estrarre una nuova poesia e una nuova plastica»²¹.

Questo manifesto ha il vantaggio di essere chiaro. La sua impostazione merita di essere ripresa dal dialettico. Per lui l'estetica della guerra attuale si presenta nel modo che segue: se l'utilizzazione naturale delle forze produttive viene frenata dall'ordinamento attuale dei rapporti di proprietà, l'espansione dei mezzi tecnici, dei ritmi di lavoro, delle fonti di energia spinge verso un'utilizzazione innaturale. Questa utilizzazione avviene nella guerra, la quale, con le sue distruzioni, fornisce la dimostrazione che la società non era sufficientemente matura per fare della tecnica un proprio organo, e che la tecnica non era sufficientemente elaborata per dominare le energie elementari della società. La guerra imperialistica è determinata in tutta la sua spaventosa fisionomia dalla discrepanza tra l'esistenza di poderosi mezzi di produzione e la insufficienza della loro utilizzazione nel processo di produzione (in altre parole, dalla disoccupazione e dalla mancanza di mercati di sbocco). *La guerra imperialistica è una ribellione della tecnica, che dal «materiale umano» recupera le rivendicazioni alle quali la società ha sottratto il loro materiale naturale.* Invece di installare sul territorio centrali elettriche, essa dispiega energia umana sotto forma di armate. Invece di utilizzare il traffico aereo, essa impiega il traffico di proiettili, e nella guerra chimica ha trovato un mezzo per eliminare l'aura in modo nuovo.

«Fiat ars - pereat mundus», dice il fascismo, e, come ammette Marinetti, si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica. E questo, evidentemente, il compimento dell'ara *pour l'art*. L'umanità, che in Omero era uno

spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoalienazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. *Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte.*

Appendici

[Paralipomena, varianti e materiale vario per la prima stesura del saggio (seconda metà del 1935)]

Tesi provvisorie

- 1) La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte porta al suo rimontaggio*
- 2) La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte porta alla sua attualizzazione*
- 3) La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte porta alla sua politicizzazione*
- 4) La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte porta alla sua usura*
- 5) La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte si procura le migliori possibilità di funzionamento nel cinema - Il cinema è la forma d'arte consona ai tempi della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte*
- 6) La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte la rende un'occasione di diversione*
- 7) La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte intensifica la lotta per l'esistenza tra le opere d'arte delle epoche passate*
- 8) La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto della massa con l'arte, che da estremamente retrivo, per esempio nei confronti della pittura, si converte in estremamente progressivo, per esempio nei confronti del cinema comico.*

(Benjamin-Archiv Ms 997)

Qual è questo elemento [ossia l'elemento sportivo, che il cinema cattura in un omicidio o in una scena d'amore ...]? Ciò emerge dalla considerazione seguente: che i fondamenti dello sport sono, in ultima istanza, un sistema di prescrizioni, che attraverso elementari criteri fisici di misura attribuisce una misurazione - in secondi e centimetri - ai comportamenti umani. Sono queste misure che stabiliscono il record sportivo. L'antica forma agonale scompare sempre più dalla moderna esercitazione sportiva, che si allontana dalle forme di concorrenza, che misurano l'uomo con l'uomo. Non a caso si è detto di Nurmi che corresse contro l'orologio. Si precisa così il luogo per l'esercitazione sportiva adatto

ai tempi, che si separa dall'agonale, per prendere la direzione del test. Nella forma moderna di quest'ultimo nulla è più presente della misurazione umana attraverso un'apparecchiatura. La prestazione sportiva è però decisamente primitiva rispetto all'apparecchiatura del test. Il test meccanizzato a differenza della prova sportiva non si può però esibire. Questo ha ridotto il suo significato sociale.

(Benjamin-Archiv Ms 1008, 1009)

Le olimpiadi sono retrograde

(Benjamin-Archiv Ms 1023)

Anche essa [scil. la prestazione di alto livello consistente nel recitare sotto la luce dei riflettori e contemporaneamente soddisfare le esigenze poste dal microfono] mobilita tutto l'uomo. Ma non più come nell'agone per la sua apparizione armonicamente completa, bensì per la sua capacità politecnica di adattarsi.

(Benjamin-Archiv Ms 1009)

La formula nella quale si rivela la struttura dialettica del film, per la sua parte tecnica, recita: risolvere immagini discontinue in sequenze continue. La teoria del film deve soddisfare le due indicazioni di questa formula. Per ciò che riguarda la continuità, non si può ignorare il fatto che la catena di montaggio, che svolge un ruolo così importante nel processo della produzione, è in certo qual modo rappresentata dalla pellicola in quello del consumo. Sono apparsi per così dire contemporaneamente. L'importanza sociale dell'una non può essere compresa pienamente senza quella dell'altra. Questo modo di intenderle, in ogni caso, è ai suoi primissimi albori. Le cose, invece, non stanno così sull'altro piano, quello della discontinuità. Sulla sua importanza abbiamo per lo meno una indicazione assai significativa. Il cinema chapliniano è quello che ha avuto il maggiore successo. La ragione di ciò è che la gestualità di Chaplin non è propriamente teatrale. Non avrebbe potuto resistere sulla scena. La sua straordinaria importanza gli viene dal fatto che, attraverso questa gestualità - vale a dire il suo modo di comportarsi corporeo e psichico - Chaplin monta l'uomo nel cinema. La novità nella gestualità chapliniana è che essa scompone i movimenti dell'espressività umana in una serie di piccolissime innovazioni. Ognuno di questi singoli movimenti è costituito da una sequenza di particelle separate di moto. Se si segue il modo nel quale si muove, come tiene fra le mani il suo bastoncino da passeggio e si solleva il cappello, è sempre la stessa brusca successione di minimi movimenti, che eleva la legge della sequenza filmica delle immagini a legge della motricità umana. Da cosa dipende allora la comicità di questo comportamento?

Il Dadaismo cerca di produrre con i suoi contenuti quello choc che il film provoca con la sua struttura tecnica.

L'intenso effetto diversivo delle opere dadaiste si basa sul fatto che esse provocano immancabilmente divisioni. Il Dadaismo ha fatto valere perciò - anche se di nuovo nel modo maldestro ed eccessivo del pioniere - un elemento molto importante della diversione, che differenzia il pubblico distratto dalla concentrata comunità degli artisti. Nella diversione l'opera d'arte è scandalo, e in certi casi persino unicamente pretesto per un atteggiamento attivo dei soggetti, che naturalmente non dipende dagli eccessi delle scandalose messinscene dadaiste. È importante in ogni caso almeno una cosa: la velocità delle loro reazioni.

(Benjamin-Archiv Ms 1013-1014)

Poiché si parla della diffusione di massa delle opere d'arte e del fatto che essa sia la conseguenza dello stato attuale della tecnica, viene spontaneo dire un parola sulla diffusione di massa del sapere, per la quale esistono tutti gli stessi presupposti tecnici. In tale ambito, almeno in Europa occidentale, non si sono fatti notare tuttavia procedimenti che possano essere paragonati agli standard acquisiti dal cinema. Da ciò dipende anche il fatto, tra le altre cose, che le classi dirigenti siano più diffidenti in merito alla diffusione di massa del sapere rispetto alla diffusione di massa dell'arte. Sono state proprio le classi dirigenti attraverso l'esposizione scientifico-popolare che loro stesse hanno praticato e promosso, a screditare la divulgazione della scienza. Non è un caso, che negli ultimi cento anni la divulgazione scientifica popolare sia scesa molto sotto il livello che essa aveva durante l'Illuminismo. Non è un caso nemmeno il fatto che il nostro tempo veda rinascere grandi divulgatori. Si pensi a Lenin, a Eddington e a Freud.

(Benjamin-Archiv Ms 1016)

La vita delle masse è stata da sempre decisiva per il volto della storia. Ma il fatto che le masse, i muscoli di questo volto, possano, per così dire, esprimere consapevolmente -la sua mimica, è un fenomeno del tutto nuovo. Questo fenomeno si fa valere in più modi, e particolarmente drastici, nel caso dell'arte.

{Fra tutte le arti è il teatro il meno disponibile alla riproduzione meccanica}, vale a dire alla standardizzazione: per questo motivo le masse si allontanano da esso. Da un punto di vista storico la cosa più importante nell'opera di Brecht è forse che la sua produzione drammaturgica permette al teatro di assumere la sua forma più sobria e modesta, nonché più ridotta, tanto per passare in qualche modo l'inverno.

L'apparire su larga scala di beni, che un tempo non avevano certo valore per la loro singolarità, non è un evento limitato solo all'arte. Vale forse la pena di richiamare l'attenzione sulla produzione di merci nella quale, naturalmente, questo fenomeno si è evidenziato prima. La cosa più importante da sottolineare è però che questo fatto non è circoscritto all'ambito dei beni naturali né a quello dei beni estetici [?], ma si impone anche sul terreno morale. Nietzsche ha annunciato l'esistenza di un proprio criterio morale per ogni singolo individuo. Questa visione è fuori corso: nei rapporti sociali dati è infruttuosa. Tra questi, per la valutazione dell'individuo è determinante il suo standard morale. Ciò che non verrà contestato è il principio che il singolo sia da giudicare per la funzione che esercita nella società. Tuttavia il concetto di standard morale va al di là di questa concezione. È il suo tratto saliente. Dove infatti in passato si esigeva la esemplarità morale, il presente esige la riproducibilità. Essa riconosce come giuste e conformi allo scopo solo quelle modalità di pensiero e di comportamento che mostrano accanto alla loro esemplarità anche la loro apprendibilità. In particolare viene richiesta la loro apprendibilità da parte del numero maggiore possibile di singoli individui. Si esige che siano subito apprendibili da parte delle masse e da ognuno dei singoli individui che le compongono. La riproduzione su grande scala di opere d'arte non è solo connessa con la produzione su grande scala di oggetti industriali, ma anche con la riproduzione su grande scala di comportamenti e disposizioni umane. Trascurare queste correlazioni significa privarsi di ogni mezzo per stabilire l'attuale funzione dell'arte.

(Benjamin-Archiv Ms 1019)

La massa è una matrice, dalla quale esce attualmente rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte. La quantità si è convertita in qualità: la partecipazione di masse sempre più grandi ha determinato un modo diverso di partecipare. L'osservatore non deve lasciarsi ingannare dal fatto che questa partecipazione si manifesta dapprima informe screditate. Ci si lamenta con lui del fatto che le masse estranee all'arte cercano nell'opera d'arte solo distrazione mentre l'amante dell'arte si accosta ad essa con raccoglimento. Per le masse l'opera d'arte sarebbe dunque oggetto di distrazione, mentre per l'amante dell'arte sarebbe oggetto di devozione. A questo punto è il caso di considerare le cose più da presso. La distrazione e il raccoglimento vengono contrapposti in modo da consentire questa formulazione: colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte sprofonda in essa; penetra nell'opera come il pittore di cui narra la leggenda cinese alla vista della propria opera conclusa. La massa distratta, da parte sua, fa sprofondare l'opera, viceversa, dentro di sé; la lambisce con il suo moto ondoso, la avvolge nei suoi flutti. Ciò si verifica

nel modo più evidente con gli edifici. L'architettura è stata da sempre il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene attraverso la distrazione e in forma collettiva. Richiamare alla mente la sua influenza è di decisiva importanza per ogni tentativo di comprensione del rapporto delle masse con l'opera d'arte nella sua funzione storica. Il dipinto ha sempre rivendicato il diritto esclusivo di essere contemplato dal singolo o tutt'al più da pochi individui. L'osservazione simultanea di dipinti da parte di un vasto pubblico, quale si delinea nel secolo XIX, è un primo sintomo della crisi della pittura, che non è stata pertanto provocata affatto solo dalla fotografia, ma che è stata anzi relativamente indipendente da essa, essendo prodotta per lo più dalla pretesa dell'opera d'arte di rivolgersi alla massa.

Di particolare rilevanza sono sempre state le forme d'arte fortemente legate all'architettura e cresciute attorno ad essa. Come vanno le cose oggi con le nostre costruzioni? Come possiamo notare nella grande città sono diventate sostegni dei cartelloni pubblicitari. La ricezione nella distrazione, osservabile in diversa misura in quasi tutti gli ambiti, ha in quello della réclame uno dei suoi agenti più importanti. Seguendo il percorso che dalla grafica pubblicitaria passa per le inserzioni e arriva alla pubblicità radiofonica, si può notare il crescente amalgama degli elementi artistici importanti e degli interessi del capitale. Che non si tratti affatto di un mero processo disgregativo lo si capisce proprio da ciò che si è detto. Nella réclame, che si rivolge alla massa dei singoli individui distratti, l'arte compie la propria prova mercantile usando un esempio di ricezione da parte delle masse, sul quale con la rivoluzione del proletariato farà la propria prova umana. Ciò implica il fatto che voler fissare dei limiti fra réclame e arte è sostanzialmente infruttuoso, fruttuosa risulta essere, viceversa, la comparazione delle forme estreme della produzione artistica, per esempio quella fra l'immagine votiva e l'immagine pubblicitaria, e anche la constatazione che chi si raccoglie davanti all'opera d'arte finisce sempre per regredire a un atteggiamento religioso, mentre la massa distratta che consente all'opera d'arte di produrre in essa i propri effetti deve sempre attendere dalla politica il riconoscimento della propria dignità umana. Per il momento può bastare la constatazione che nella costellazione di eventi della storia mondiale gli estremi si toccano. Davanti al manifesto pubblicitario, come un tempo davanti all'immagine votiva, non esistono né cultori d'arte né uomini privi di sensibilità artistica.

(Benjamin-Archiv Ms 382)

Allegoria: il cinema entra nel regno dell'arte Le società per azioni sopraggiungono nei loro carriarmati e travolgono i mecenati

I produttori se ne stanno da eremiti sulle cime dei monti. In vivide schiere si riversano nelle valli i riproduttori

Inaccessibile e nascosta la suprema opera d'arte si trova nel sancta sanctorum della sua cella. Gli artisti chiedono però instancabilmente

sempre nuove possibilità di essere esposti (réclame)

I vecchi artisti si misurano l'uno con l'altro in una nobile disputa: agonale [segue una parola indecifrabile]. Quelli - il fotografo, il regista, il direttore d'orchestra - sono vicini a un'apparecchiatura. Chi di loro sa usarla meglio?...

(Benjamin-Archiv Ms 1023)

[Paralipomena relativi alla seconda stesura del saggio (fine gennaio-inizio febbraio 1936)]

{Del resto nelle rivoluzioni si impone una nuova volontà utopica. Ma allora accanto all'utopia della seconda natura esiste anche un'utopia della prima. Quella è più vicina alla realizzazione di questa. Quanto più avanza lo sviluppo dell'umanità, tanto più chiaramente retrocedono le utopie riguardanti la prima natura - e soprattutto il corpo umano - a tutto favore della società e della tecnica incipiente. Che questo arretramento sia provvisorio è evidente}. I problemi della seconda natura, quella sociale e tecnica, debbono essere vicini alla loro soluzione, prima che quelli della prima - amore e morte - facciano intravedere i loro profili. (Certo, proprio alcuni degli spiriti più lungimiranti della Rivoluzione borghese non vollero ammetterlo. Sade e Fourier hanno in mente l'immediata realizzazione dei piaceri. In relazione a questo aspetto dell'utopia in Russia si nota invece una regressione. La pianificazione delle condizioni collettive di vita si sposa con una vasta pianificazione tecnica di scala planetaria). (Non a caso le incursioni in Artide e nella stratosfera sono tra le prime grandi imprese dell'Unione Sovietica pacificata). Prestando orecchio, in questo quadro tematico, alla parola d'ordine «sangue e suolo», d'un tratto ci si trova innanzi il fascismo, che cerca di sbarrare la strada ad entrambe le utopie. Il «sangue» è ciò che viene contrapposto all'utopia della prima natura, che vorrebbe somministrare ad ogni microbo la propria medicina da parco giochi. Il «suolo» è ciò che viene contrapposto all'utopia della seconda natura, per la cui realizzazione deve essere privilegiato quel tipo d'uomo che va nella stratosfera per poter sganciare bombe da quell'altezza.

{Questa [l'origine della concezione antica dell'arte] risiede nella mimesis, fenomeno originario di ogni attività artistica. Colui che imita fa apparire qualcosa. {L'imitare più antico, in particolare, conosce per lo più una sola materia a cui dare forma: il corpo stesso dell'imitatore}. Linguaggio e danza (gesto labiale e corporeo) sono le prime manifestazioni della mimesis. Colui che imita fa apparire qualcosa. Si può anche dire che egli reciti questa cosa: si arriva in tal modo a quella polarità, che giace sul fondo della mimesis}.

{L'obiettivo delle rivoluzioni è quello di accelerare ciò. Il corpo liberato

attraverso la liquidazione della prima tecnica}.

Le rivoluzioni sono innervazioni della collettività, tentativi di dominio di quella seconda natura, nella quale il superamento delle forze elementari della società è diventato presupposto indispensabile per un ulteriore superamento tecnico delle forze naturali. Come il bambino, quando impara ad afferrare le cose, protende la mano verso la luna come verso la palla, così ogni rivoluzione prende in considerazione accanto a obiettivi a portata di mano anche obiettivi che in quel momento sono utopici. Nelle rivoluzioni emerge però una doppia volontà utopica. Non è solo la seconda natura, di cui la collettività si impossessa per prima nella tecnica, che avanza le sue rivendicazioni rivoluzionarie. Anche la prima natura, quella organica, e al primo posto l'organismo fisico del singolo uomo, attendono da tempo quanto è a loro dovuto. Nel processo evolutivo dell'umanità queste rivendicazioni dovranno indubbiamente avere un loro posto, nel quale i problemi della seconda natura...}

(Benjamin-Archiv Ms 971)

Il significato della bella apparenza per l'estetica tradizionale è profondamente radicato nell'era della percezione che sta volgendo al termine. La dottrina che le dà voce ha avuto la sua ultima formulazione nell'idealismo tedesco. Ma essa contiene già dei tratti epigonali. La sua celebre formula, secondo la quale la bellezza è apparenza - manifestazione sensibile di un'idea o manifestazione sensibile del vero - non ha solo involgarito la concezione antica ma ha anche sacrificato il suo patrimonio esperienziale, inscritto nell'aura. «Né l'involucro, né l'oggetto in esso nascosto sono il bello, bensì tale è l'oggetto nel suo involucro»: ecco la quintessenza dell'estetica antica. Attraverso il suo involucro, che null'altro è se non l'aura, appare il bello. Dove sembra terminare, là termina di esser bello. È questa la forma autentica dell'antica dottrina di cui abbiamo innanzi agli occhi le propaggini [ca. 6-7 parole barrate in modo irriconoscibile]. Chi la osservi non potrà fare a meno di volgere indietro lo sguardo alla sua origine, non foss'altro che per trovarvi quel concetto polare, danneggiato fino ad oggi da quello di apparenza, ma destinato a essere messo in piena luce: il concetto di gioco. Apparenza e gioco costituiscono una polarità estetica. Nella sua estetica, com'è noto, Schiller ha riservato un posto fondamentale 'al gioco, mentre l'estetica goethiana è pervasa da un interesse ardente per l'apparenza. Questa polarità deve trovar posto nella definizione dell'arte. L'arte, così dovrebbe essere formulata questa definizione, è una proposta migliorativa della natura: un imitare, che nella sua intimità recondita è un simulare. L'arte, in altri termini, è una mimesis perfezionante. In essa sono in uno stato di torpore, strettamente ripiegate l'una nell'altra come cotiledoni, entrambe le facce dell'arte, l'apparenza e il gioco.

(Benjamin-Archiv Ms 986)

Gli interessi incoraggiati da Le Bon e da altri, con la loro «psicologia della massa», sono a tal punto ambigui che il pensiero dialettico, come mostrano le precedenti riflessioni, non può assolutamente permettersi di fare a meno del concetto di massa e di consentire che venga rimpiazzato con quello di classe. Verrebbe derubato, in tal caso, di uno degli strumenti di illustrazione del divenire delle classi e dei processi che si verificano in esse. La formazione delle masse non si compie affatto solo in seno alle classi. Si potrebbe dire, più correttamente, che la formazione delle classi avviene piuttosto in seno alle masse. Nella sua forma astratta, tuttavia, questa proposizione è vuota; e non diventa più ricca di significato, nemmeno inserendo in essa un esempio a piacere del concetto, come la popolazione di una città o la massa dei daltonici. In certi casi, tuttavia, la formazione delle classi in seno a una massa è un processo molto importante sia sul piano concreto che del suo significato. Una massa di questo genere è, da alcuni punti di vista, quella dei frequentatori dei cinematografi. Fin dall'origine, per la sua struttura di classe, non è risultata ben definita, dunque sul piano politico non facilmente mobilitabile. Questo non esclude, però, che attraverso certi film possa essere accresciuta o diminuita la sua disponibilità alla mobilitazione politica. Ciò si verifica spesso in modo più efficace di quanto non accada propriamente con i film di propaganda, con spettacoli nei quali la coscienza di classe, in forme adatte ai diversi strati di pubblico, viene sottomano incoraggiata o scoraggiata. È questo aspetto del cinema su cui si è sostanzialmente concentrata fino ad oggi la critica progressista. In Germania Kracauer e in Francia Moussinac per es. hanno diretto la loro attenzione sull'azione di scoraggiamento della coscienza di classe compiuta dalla produzione cinematografica borghese.

(Benjamin-Archiv Ms 988)

Molto più immediatamente di quanto si possa forse essere disposti ad ammettere, i tratti distintivi dell'epoca, ai quali si dedica questo sguardo sull'opera d'arte, entrano nella politica. È già chiaro, anzitutto, che i profondi cambiamenti nei due ambiti - dell'estetica come della politica - sono connessi con quell'imponente movimento, attraverso il quale le masse, con un vigore e una coscienza diretta-indiretta prima d'allora sconosciuti, entrano nelproscenio della scena storica. Ciò trova la sua cruda espressione in due delle svolte più importanti dell'epoca, la cui comune e naturale forma di manifestazione è il fascismo. Si tratta del declino della democrazia e della preparazione della guerra. Anche ritenendo fondata questa affermazione, che verrà dimostrata solo in seguito, si può sollevare la questione di come possano avere una funzione salvifica in ambito artistico forze che in quello politico portano al fascismo. Ad essa si deve rispondere che l'arte, come mostra la psicoanalisi, non è soltanto l'ambito particolare nel quale possono essere composti i conflitti dell'esistenza individuale, poiché essa svolge la stessa funzione, forse persino in modo più intenso,

sul piano sociale. La forza distruttiva insita nelle tendenze che nell'arte sono state pacificate ci fa capire infatti in quale delirio avrebbero fatto precipitare la vita dell'artista i conflitti individuali che egli cerca di comporre nella sua opera. Alla estetizzazione della vita politica promossa dal fascismo il comunismo risponde con la politicizzazione dell'arte.

{La peculiarità del fascismo è proprio quella di fornire la possibilità di espressione più immediata a questi movimenti di massa. Questa possibilità di espressione è la guerra.

In Germania ha fatto il suo ingresso in politica la tradizione di Schwabing. In Italia il Futurismo ha rinunciato alle sue componenti rivoluzionarie per proclamare, nello spirito del rabbioso filisteo Marinetti, l'estetizzazione della politica}.

(Benjamin-Archiv Ms 993)

[Appunti e annotazioni sul saggio risalenti a due periodi: 1935-3 6 e 193 8-40]

Per «L'opera d'arte nell'epoca»

Una riflessione dalla [conferenza] di Cari Schmitt «Über das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierungen» 1929. «"Le scoperte del XV e XVI secolo agivano in senso libertario, individualistico e ribelle; la scoperta dell'arte della stampa condusse alla libertà di stampa. Oggi le scoperte tecniche sono strumenti di un tremendo dominio sulle masse: della radio è proprio il monopolio radiofonico, del film la censura filmica. La decisione intorno a libertà e schiavitù non risiede nella tecnica in quanto tecnica. Questa può [...] servire alla libertà e all'oppressione, alla centralizzazione e alla decentralizzazione. Dai suoi principi [...] non deriva né una problematica politica né una risposta politica La domanda di Schmitt è dunque: Quale politica è abbastanza forte da servirsi della tecnica come di un mezzo e conferirle un "senso definitivo"? La sua risposta è: solo una politica che politicizza tutti gli ambiti della vita nella stessa misura in cui essi sono stati neutralizzati dall'economia e dalla tecnica». Karl Löwith: Max Weber und seine Nachfolger («Maß und Wert» [anno] III [fascicolo]

2 gennaio /febbraio 1940 p. 173)

(Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W. Benjamin, 3, 9)

Per l'Opera d'arte nell'epoca

«Chaque style [...] moins intéressantes». Henri Focillon: Vie des formes Paris 1934 pp. 14-15

Per l'«Opera d'arte nell'epoca»

Focillon a proposito dell'architettura: «C'est peut-être [...] ne fait rien», [cit.] pp. 31-32

(Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W. Benjamin, 3, 10)

Per l'«Opera d'arte nell'epoca»

Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen [Considerazioni inattuali] vol. I 2a edizione, Lpz 1893 p. 164 (Vom Nutzen und Nachteil der Historie [7]) [Sull'utilità e il danno della storia] «Alles Lebendige braucht [...] nicht mehr wundern».

Stendhal sul declino della pittura in conseguenza del rimpicciolirsi degli appartamenti S 6 a 2 [cfr. OC IX, 621]

Valéry (cit. Encyclopédie Française cit. 16. 50-13): «La musique et l'architecture nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes».

(Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W. Benjamin, 3, 11)

Di fronte al quadro su una parete portante l'osservatore percepisce soprattutto la funzione del quadro: quella di ornare la parete. Di fronte al quadro appeso a un tramezzo l'osservatore percepisce soprattutto la funzione del tramezzo: quella di sostenere il quadro.

(Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W. Benjamin, 3, 12)

Per l'Opera d'arte

Stile

Sarebbe importante cercare di stabilire da quando esiste un concetto di stile nel senso dello storicismo. Senza dubbio anche il secolo diciottesimo conosceva il concetto di stile: per esso, quella di Medioevo gotico era un'idea corrente. Il Rinascimento aveva un'idea dello stile classico dei greci. Quel che distingue questi concetti di stile dal nostro è il loro contenuto attuale. Il Rinascimento partiva dalla convinzione che il modello classico fosse per esso assolutamente valido, e che i maestri potessero eguagliarlo senza problemi. Al Gotico barbarico del Medioevo il diciottesimo secolo consacrava un disprezzo che implicava un confronto altrettanto immediato e attuale di quello del Rinascimento con l'antichità. Probabilmente è solo al diciannovesimo secolo che il concetto di stile ha potuto apparire sterilizzato e conservabile nel suo secolo come un preparato scientifico sotto spirito. Questo giustificerebbe la supposizione che solo forme deprivate di qualsiasi funzione per la percezione possano accreditarsi come stile nel senso in cui noi lo intendiamo.

Per l'Opera d'arte nell'epoca

Se è vero che il significato della pittura su tavola dipende dal ruolo funzionale della parete, ci troviamo di fronte a una circostanza estremamente dialettica. Le mostre infatti, che per la prima volta fanno della ricezione dei quadri un fenomeno di massa, hanno anche per la prima volta esposto i quadri su pareti del tutto scevre di funzioni architettoniche. Elevando il tramezzo provvisorio a sostegno dell'immagine su tavola hanno anticipato una trasformazione dello spazio abitativo che avrebbe poi accentuato in maniera decisiva la crisi della pittura.

L'esposizione di immagini sul cavalletto che si incontra spesso nell'intérieur in stile Makart, anticipa a sua volta la loro odierna collocazione su pareti la cui funzione è atrofizzata.

(Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W. Benjamin, 3, 13)

Per l'Opera d'arte nell'epoca

Pittura e grafica

Sarebbe importante compilare un inventario di quei processi che - emergendo non al centro, ma alla periferia - sono stati segni premonitori del declino della pittura su tavola. Si tratta, in altre parole, di processi attinenti alla tecnica espositiva e non alla tecnica di produzione.

Il comune denominatore al quale questi processi possono venire ricondotti sarebbe: l'atrofizzazione delle strutture architettoniche da cui la pittura su tavola dipende. Sarebbe errato presumere che questa dipendenza riguardi soltanto l'affresco. La dipendenza funzionale dall'architettura accomuna fondamentalmente l'affresco e la pittura su tavola. Le differenze qui riscontrabili sono soltanto di grado. L'affresco dipende da una parete particolare; il quadro su tavola dalla parete in sé. In che senso l'affresco e il quadro su tavola siano coappartenenti e solidali risulta evidente a un confronto con la grafica. La grafica è del tutto emancipata dalla parete. Una delle conseguenze: la dimensione verticale non è più vincolante per la grafica. Per questo, e solo per questo, la grafica si libera dunque anche dalla casa. Naturalmente, per conservarsi, essa necessita di un riparo come qualsiasi pittura su tavola. Ma se rinuncia alla durevolezza non ha bisogno di preoccuparsi della verticale e le basta una spianata di sabbia o un manto d'asfalto.

Il cielo che la pittura su tavola presenta allo spettatore si trova sempre soltanto in quella direzione in cui egli cercherebbe il cielo reale, la grafica non è legata a questo riscontro. La pittura proietta lo spazio sulla superficie verticale; la grafica lo proietta 'a pari titolo sulla superficie orizzontale. Questo determina una differenza profonda. La proiezione verticale dello spazio si rivolge esclusivamente all'immaginazione dell'osservatore; la

proiezione orizzontale dello stesso anche alle sue facoltà motorie. La grafica rappresenta il mondo in modo che l'uomo possa entrarvi dentro. L'occhio dell'osservatore precede il suo passo. Fra pittura su tavola e una carta geografica non esiste passaggio né mediazione. Ma in ogni disegno è virtualmente contenuto il principio della proiezione di Mercatore.

È lecito qui ricordare schemi di provenienza antichissima, quali li disegnano i bambini con il gesso sull'asfalto - inferno, cielo, terra e simili. Il cielo in questi giochi occupa il luogo che ha nella grafica[.] La grafica non rinnega la propria solidarietà con prospettivi come questo.

La differenza fondamentale tra pittura e grafica, cui sono dedicate queste riflessioni, non può essere colta con la categoria di valore espositivo. Per quanto riguarda il valore espositivo, tra affresco, pittura su tavola e grafica le differenze sono soltanto quantitative, e il massimo coincide, ovviamente, con la grafica. Per contro, il carattere fondamentale della differenza tra pittura e grafica può essere definito precisamente per mezzo del concetto di valore culturale. La questione che è qui necessario sollevare è quella delle corrispondenze che grafica e pittura hanno nella magia - la questione dei fenomeni originari magici che possono essere racchiusi nella grafica da un canto, nella pittura dall'altro. Bisogna qui tenere presenti due diversi fattori [-] che quel che importa è cogliere le differenze sensibili tra grafica e pittura nella forma più elementare; {secondo} in quale luogo del corpo umano esse {si} rappresentano, infatti il colpo è l'istanza centrale del magico.

Per la grafica la risposta alla domanda non va cercata lontano. La linea che naturalmente esplica il suo potere magico nella dimensione orizzontale è quella del cerchio magico. In quanto linea non oltrepassabile essa intrattiene un rapporto profondamente originario con la grafica, che definisce appunto un campo virtualmente accessibile. Nel cerchio magico il valore culturale della linea tocca il suo apice di intensità. Dove si troverà il valore corrispondente per la pittura? È chiaro che qui si potrà trattare soltanto di un fenomeno nel quale il colore ha il primato sulla linea. Si sarà dunque autorizzati, proprio per questo, a pensare piuttosto a un fenomeno di natura transitoria in opposizione al «nero» su «bianco» della grafica, alla sua figura dai confini netti. {Se si dovesse cercare un simile fenomeno nell'uomo, si offrirebbe molto significativamente l'arrossire. Arrossendo l'uomo assume provvisoriamente una colorazione; una «macchia» compare sul suo volto e poi scompare nuovamente. In una parola:} Si dovrebbe in questo contesto pensare a fenomeni come quelli prodotti da una lanterna magica. Ci si dovrebbe domandare se [essi] possano prendere il posto della lanterna magica in qualità di fenomeni tramandati come magici. Si dovrebbe pensare al

di Chamisso o anche al ruolo svolto dal muro nel racconto di Poe sul gatto nero²³, per non dire della parete nel palazzo di Nabucodonosor, sulla quale la scrittura compare come macchia²⁴. In breve, bisognerebbe andare a fondo della questione se ciò che distingue fundamentalmente il fenomeno pittorico come valore culturale dal fenomeno grafico non risieda in un fenomeno che potremmo forse definire come «macchia» nel senso più proprio del termine; una configurazione cromatica che compare sul muro (scaturisce da esso o vi viene gettata sopra) - una configurazione che, dal punto di vista magico andrebbe definita transitoria, dal punto di vista profano piuttosto trasferibile. L'attuale crisi della pittura, trasposta in questa prospettiva storico-filosofica, comporterebbe quindi trasformazioni che lasciano dedurre un'atrofizzazione del medium della pittura, del medium in cui è di casa la macchia.

(Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W. Benjamin, 3, 14 sgg.)

La pellicola cinematografica infinita [?], come ben dice [Siegfried] Kracauer, rende impossibile la tragedia (determina più in generale la struttura propriamente epica del film; cfr. teatro epico).

[Antoine] Wiertz aveva un'opinione della pittura che appare già completamente definita a partire dal film. Cfr. Q.2,1 [cfr. OC IX, 593]

Il valore culturale (la sacralità) è da definire come aura satura di contenuto storico. Originariamente (finché fu alla base del valore culturale) l'aura era carica di storia

Per l'Opera d'arte nell'epoca

Nella misura in cui la resa della realtà nel film diventa più «fedele», sono destinati ad acquistare sempre più significato e forza persuasiva quegli elementi formali che nel film frantumano l'immagine di una realtà totale.

Kracauer parte dalla giusta convinzione che nel film tutto sia sin dal principio finalizzato alla più precisa «resa della natura». I primi film presentano numeri canori. La pellicola con la soubrette è colorata. Durante la proiezione dal piatto di un grammofoono suona una chanson.

Il fatto che i primi agenti cinematografici provenissero da un ambiente umile e che i film venisse inizialmente portato in giro per luna park e fiere rientra anch'esso tra le importanti constatazioni di Kracauer.

La foto di scena: sintesi di campione di merce e citazione.

(Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W. Benjamin, 3, 20)

Sport: carattere di choc dell'entrata e uscita del campione dalla sfera pubblica

Funzione del canto durante il lavoro: non solo di crearne il ritmo, ma anche di distrarre da esso l'attenzione, di meccanizzarlo.

Finché non sarà in grado di esemplificare sul film ciascuno dei suoi elementi, la teoria dell'arte dovrà sempre essere perfezionata.

La distrazione del pubblico è proporzionale allo standard tecnico dell'opera d'arte. Per questo standard si potrebbe introdurre il concetto di valore record.

{Per la teoria del film va tenuto conto che nel film la differenza tra originale e riproduzione diventa superflua}

L'opera d'arte si propone di produrre distrazione in maniera responsabile

{Lo choc che nel film determina il ritmo della ricezione determina il ritmo della produzione nella catena di montaggio}

(Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W. Benjamin, 3, 21)

Teoria della distrazione

Tentativo di fissare l'effetto dell'opera d'arte eliminando da esso la sacralità

Esistenza parassitaria dell'arte sulla base del sacro L'autore come produttore trascura il valore di consumo a favore del valore educativo

Nel film l'opera d'arte raggiunge l'apice dell'usurabilità

Nell'accelerare l'usura la moda è un fattore indispensabile

I valori della distrazione vanno sviluppati a partire dal film così come quelli della catarsi a partire dalla tragedia

La distrazione, come la catarsi, devono essere riscritte come fenomeno fisiologico.

Distrazione e distruzione [?] come lato soggettivo e oggettivo di uno stesso processo

Il rapporto della distrazione con l'incorporazione va analizzato La sopravvivenza delle opere d'arte va presentata nella prospettiva

della loro lotta per l'esistenza

La loro vera umanità consiste nella loro sconfinata capacità di adattamento

Il criterio della proficuità della loro azione è la comunicabilità di questo effetto.

Valore educativo e valore di consumo dell'arte possono convergere in casi ottimali {in Brecht}, ma difficilmente coincidono

I greci conoscevano un'unica forma di riproduzione (meccanica): la moneta

Essi non potevano riprodurre le proprie opere d'arte. Queste dovevano quindi essere durevoli. Da qui: arte eterna

Così come l'arte dei greci non poteva prescindere dalla durata, l'arte del presente non può prescindere dall'usura

Questa può avvenire con due modalità diverse: attraverso la sua consegna alla moda o attraverso la sua trasformazione funzionale nella politica

Riproducibilità-distrazione-politicizzazione Valore educativo e valore di consumo convergono. Con questo si dà una nuova modalità di apprendimento

L'arte entra in contatto con la merce; la merce entra in contatto con l'arte

(Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W. Benjamin, 3, 22)

Passi di Proust per l'Opera d'arte nell'epoca

Confronto tra il modo in cui si appropria del terreno l'automobile e il modo in cui lo fa la ferrovia [A l'ombre des] J[eunes] F[illes en fleurs] (2) 62/63 Aura. Vedi S 10a [cfr. OC IX, 628]

Momento auratico della stazione ferroviaria S[odome et] G[omorrhe] II(3)66/67

Clochers de Martinville [Du côté de chez] S[wann] (1) 260 [La] P[risonnière] (2) 79 (2) 234 [Le] T[emps] R[etrouvé] (2) 7

éclipses de la perspective di Elstir, prima che la fotografia la rechi con sé [A l'ombre des] J[eunes] F[illes en fleurs] (3) 104

la postérité de l'œuvre] F (1) 144

magie du téléphone [Le côte de] G[uermentes] I 119

la vitesse modifie l'art (episodio dell'automobile con Albertine) S[odome et] G[omorrhe] II (3) 54

Sull'Opera d'arte nell'epoca

F[ritz] Novotny: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive [Cézanne e la fine della prospettiva scientifica] Wien [Anton Schroll] [1938]

E[rwin] Panofsky: scritto sulla prospettiva [i. e. Die Perspektive als symbolische Form [La prospettiva come forma simbolica]. Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/1925, 1927]

Motto: «Ogni cosa sacra viene sconsacrata», Marx ed Engels, Manifesto del partito comunista.

(Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W. Benjamin, 3, 24)

Sull'Opera d'arte nell'epoca

«Ce qu'on appelle [...] ans plus tard». Proust: A l'ombre des jeunes

[Paralipomena e materiale vario per la III stesura del saggio (1939)]

Mutevolezza della tradizione: sopravvivenza degli antichi dèi nell'umanesimo medievale.

Concetto di seconda natura: questa natura è sempre esistita, in precedenza non era però differenziata dalla prima ed è diventata seconda solo quando la prima si è forviata in seno ad essa. Sui tentativi compiuti dalla stessa per riprendersi ciò che un tempo aveva lasciato nascere da sé: sangue e suolo. In relazione a ciò è necessario mettere in risalto la forma ludica della seconda natura: contrapporre la gaiezza del comunismo alla bestiale serietà del fascismo. L'immagine di Ch. F. Ramuz.

L'utilizzabilità del metodo disneyano per il fascismo.

[Retro...] [...] La discussione sulla macchina. La posizione altoborghese di Marinetti, quella piccolo-borghese di Duhamel, quella rivoluzionaria di Majakovskij. La posizione di Marinetti corrisponde a quella della grande industria, quella di Duhamel a quella della piccola. Entrambe le posizioni sono estetiche.

(Benjamin-Archiv Ms 383)

L'«ardente» proposito delle masse attuali di «portarsi più vicino» le cose non è che il rovescio di quel senso di crescente alienazione, conseguenza della vita attuale, che gli uomini provano non soltanto rispetto a loro stessi, ma anche rispetto alle cose.

(Benjamin-Archiv Ms 386)

Questo stato di cose riceve uno specifico contrassegno dalla doppia possibilità di impiego e funzione del test. Nell'immagine non è testato solo il determinato comportamento della persona esaminata (dell'attore), ma viene verificata anche la capacità dell'esaminatore di capirlo. Possiamo senza dubbio ammettere che le nuove esigenze che il cinema pone in vario modo alla comprensione della gente abbiano la loro parte nella domanda di tale bene. Tenendo presente ciò ci si potrà avvalere allora della concorrenza tra fotografia (cinema) e pittura per spiegare anche certi recentissimi esperimenti di quest'ultima apparentemente piuttosto strani. Pensiamo a Marcel Duchamp, uno dei fenomeni più interessanti dell'avanguardia francese. La sua produzione è molto ridotta, ma la sua influenza è tutt'altro che limitata. Duchamp non può essere identificato con nessuna scuola. È stato vicino al Surrealismo, è amico di Picasso, ma è sempre rimasto un solitario. La sua teoria dell'opera d'arte (valore artistico?), recentemente

esemplificata (non illustrata), dalla composizione La mariée mise à nu par ses célibataires, même sembra essere questa: non appena consideriamo un oggetto un'opera d'arte, questo stesso oggetto in genere non può più assolutamente fungere come tale. L'uomo può oggi provare molto di piti questo specifico effetto dell'opera d'arte sia negli oggetti (nella palma da appartamento alla quale sono appesi tasti di pianoforte, nel cappello a cilindro perforato in più punti) disimpegnati (sottratti cioè al loro contesto funzionale, che nelle opere d'arte accreditate come tali. La realizzazione di oggetti surrealistici, nei quali al caso [...] viene accordato un ampio spazio di gioco, è diventata per molti pittori di questo ambiente una passione. È lecito considerarli fenomeni degenerativi. Ma anche in tale veste possono avere un loro valore diagnostico. In relazione a ciò si può ricordare un noto passo di Leonardo, nel quale riferisce, come ai suoi allievi a corto di modelli abbia suggerito all'occorrenza di osservare attentamente un muro umido, e di aver loro detto: questo dovrebbero prendere a modello; in esso potranno trovare tutto ciò di cui hanno bisogno: battaglie, corpi femminili e animali.

(Benjamin-Archiv Ms 394)

La storia dell'arte è una storia di profezie. Può essere scritta solo a partire dal punto di vista del presente immediato e attuale, poiché ogni età possiede la propria nuova, benché non ereditabile, occasione di interpretare le profezie che l'arte delle epoche passate racchiudeva in sé.

Il compito più importante della storia dell'arte è quello di decifrare le profezie, ritenute tali per l'epoca nella quale sono state formulate, contenute nelle grandi opere del passato.

Nessuna di esse, in realtà, ha mai determinato pienamente il futuro, nemmeno quello immediatamente prossimo. Nell'opera d'arte, anzi, nulla è più sfuggente dell'oscura e nebulosa dimensione proprio di quei rinvii al futuro, che le profezie - mai una unica, ma sempre una serie, per quanto intermittente -, in modi che differenziano nettamente le opere ispirate da quelle meno riuscite, hanno messo in luce nel corso dei secoli. Affinché queste profezie possano diventare comprensibili debbono però giungere a maturazione quelle circostanze che l'opera d'arte spesso ha percorso di secoli o anche solo di anni. Da un lato certe trasformazio[ni] sociali che cambiano la funzione dell'arte, dall'altro certe invenzioni meccaniche.

(Benjamin-Archiv Ms 397)

Il promotore più certo della vittoria del nuovo è la noia per il vecchio.

L'arte ha due funzioni: 1) rendere familiari alcune immagini, prima che l'umanità si renda conto dei fini che sono stati perseguiti con esse; 2) favorire il riconoscimento del diritto nel mondo dell'immagine di quelle tendenze sociali la cui realizzazione sarebbe distruttiva per gli uomini

stessi.

Frazionamento di Chaplin; lui stesso si interpreta in modo allegorico: «La canne représentait la dignité, la moustache était l'orgueil et les bottines exprimaient toute la lourdeur des soucis d'ici-bas». Propos de Chaplin rapportés par Pattinson-Knight, «Intransigeant», 22 février 1931 (cit. in Philippe Soupault, Chariot, Paris 1931, p. II).

«Il cinema... ha avuto inizio con la cinepresa fissa e la sequenza ininterrotta di immagini» Arnheim I c p. 320

Modificare il passo sulla storia delle costruzioni

La cinepresa di Magnan rende possibili 3000 riprese al secondo

Maso (da) Finiguerra - inventore della calcografia? - incunabolo della xilografia: Spencer.

La tecnica liberata implica il controllo delle forze elementari della società come premessa per il controllo delle forze naturali. (Nella preistoria la relazione era inversa: il dominio delle forze naturali implicava quello di certe elementari forze sociali).

L'arte è una proposta migliorativa della natura: un imitare, che nella sua intimità più recondita è un simulare. L'arte, in altri termini, è una mimesis perfezionante.

(Benjamin-Archiv Ms 399)

«Dans l'espace d'une seconde [...]. Percevoir signifie immobiliser» (cfr. Henri Bergson, Matière et mémoire, Paris 1896, pp. 229-32). Bergson presenta dunque la percezione umana come la prima forma di registrazione del tempo. A suo parere, dunque, la capacità di registrare il tempo sarebbe una condizione costitutiva della nostra percezione.

(Benjamin-Archiv Ms 400)

È necessario sottolineare nel modo più energico che il cinema, rendendo l'esponibilità l'oggetto più importante del suo test, sottopone a misura con un'apparecchiatura l'intero ambito dei comportamenti umani, esattamente come avviene nelle fabbriche per quanto riguarda le prestazioni lavorative degli operai dell'industria. L'arte dimostra perciò che gli oggetti che essa dispone attorno al polo del valore espositivo sono illimitati quanto quelli che si dispongono attorno al polo del suo valore culturale.

(Benjamin-Archiv Ms 406)

«... il fatto che, come si è detto [...] l'apparecchiatura di registrazione tecnica». Rudolf Arnheim, Film als Kunst [Film come arte], Berlin 1932, p. 216

«Il particolare [...] nella ricchezza» l c p. 212

«Le plus certain [...] de l'Immiliation» Bardèche et Brasillach l c p.
132

La prima tecnica non ammette una esperienza autonoma dell'individuo. L'esperienza magica spontanea era tutta collettiva. Il primo cenno di un'esperienza individuale si ha nel gioco. Da essa si genera poi quella scientifica. Le prime esperienze scientifiche procedono sotto l'egida del gioco privo di vincoli. Questa esperienza è quella che nel corso di un processo millenario ha cancellato l'idea e forse anche la realtà della natura corrispondente alla prima tecnica.

Aspetti ludici nelle arti recenti: Futurismo, musica atonale, poésies pure, romanzi gialli, cinema.

Se l'aura è presente nelle prime fotografie, perché mai non si trova nel cinema?

Pensiero strumentale e magia

Suddivisione del lavoro presso Marr

«Ciò che però l'indegnità [...] opere dell'arte». G WF Hegel: Werke [Opere] X, 1 Berlin 1842 pp. 11/13 (Vorlesungen über die Aesthetik [Lezioni di estetica] ed H G Hotho)

(Benjamin-Archiv Ms 407, 408)

«Les progrès en technologie [...] "matière à lire, à voir et à entendre"» (cfr. Aldous Huxley, Croisière d'hiver. Voyage en Amérique centrale, Paris, pp. 273-75). Non è possibile far notare in modo più convincente la necessità di proteggere l'arte dal terribile processo di decadenza che la minaccia, rendendo più profondo il legame con i suoi aspetti didattici, informativi e politici.

(Benjamin-Archiv Ms 409)

Anche il distratto può abituarsi: sì, proprio lui. La ricezione tattile e la distrazione non si escludono a vicenda. L'automobilista, pur con la testa «completamente altrove», per es. sul motore della sua auto in panne, si abituerà meglio alla forma moderna del garage rispetto allo storico dell'arte, che davanti ad esso si sforza unicamente di esaminarne lo stile. La ricezione distratta, che si fa notare sempre più vistosamente in quasi tutti gli ambiti artistici, è il sintomo di una radicale trasformazione della funzione dell'apparato appercettivo umano, che vede innanzi a sé compiti che possono essere risolti solo collettivamente. La ricezione distratta è allo stesso tempo il sintomo della crescente importanza dell'appercezione tattile, che a partire dall'architettura, dove ha avuto origine, si è estesa alle restanti arti. Molto appariscente è il caso della musica, nella quale una componente essenziale del suo più recente sviluppo, il jazz, ha avuto il suo più

importante promotore nella musica da ballo. Meno appariscente, ma non meno diffusa, questa tendenza si fa valere nel cinema, che attraverso l'effetto di choc delle sue sequenze di immagini porta un elemento tattile all'interno della stessa ottica.

(Benjamin-Archiv Ms 1024)

Tesi da suggerire per il dibattito: critica dell'espressione intesa come principio della produzione poetica

Caratterizzazione della struttura peculiare del lavoro: con il metodo della dialettica materialista affronta non un qualunque oggetto storicamente dato, ma quell'oggetto che - nel campo delle arti - gli è contemporaneo. La differenza tra Plechanov e Mehring risiede in ciò.

Osservazione sul principio dell'espressione e sulle sue funzioni reazionarie.

Panofsky: prospettive (produzione in grande scala di icone a Bisanzio)

Tentativo di emancipare il modo di considerare il cinema da tutti gli specialismi.

Storia della genesi del lavoro

Considerazioni conclusive della prima parte

Sul motto

(Benjamin-Archiv Ms 1025)

Questo lavoro non ha in nessun modo fra i propri compiti quello di fornire i prolegomeni della storia dell'arte. In primo luogo si sforza, semmai, di spianare la strada alla critica del concetto di arte che ci viene dal diciottesimo secolo e di mostrare quanto sia presente in esso il timbro dell'ideologia. Il carattere ideologico di tale concetto è da ravvisare nel modo astratto, e in genere senza riguardo per la costruzione storica dell'arte, nel quale, a partire da rappresentazioni magiche, essa viene definita. Il carattere ideologico, cioè illusorio, di quest'idea astrattamente magica dell'arte viene dimostrato in due modi: da un lato, attraverso il confronto con l'arte odierna, che ha il proprio rappresentante nel cinema; dall'altro, attraverso il confronto con l'arte della preistoria realmente caratterizzata da motivazioni magiche. Il risultato di questo secondo confronto si potrebbe riassumere dicendo che la concezione dell'arte è tanto più mistica quanto più si allontana dall'autentica possibilità di un suo uso magico; quanto più grande diventa, viceversa, questa stessa possibilità d'uso (che è massima nella preistoria), tanto meno mistica essa sarà.

Si può forse affermare che la riproducibilità tecnica dell'oggetto artistico faccia chiaramente emergere una crisi della bellezza, e per illustrarla prendiamo a prestito un'osservazione di Huxley, correndo il rischio di estendere il suo ambito d'impiego oltre la sfera dell'attività artistica, per la

quale Huxley l'ha pensata. «Con la moltiplicazione in milioni di esemplari»!»,] sostiene Huxley, «diventa brutto anche l'oggetto più bello» (cfr. Aldous Huxley, Croisière d'hiver[.] [Voyage] en Amérique Centrale[.] Paris[.] p[.] 278).

La produzione cinematografica ha enorme importanza nella liquidazione della differenza tra lavoro spirituale e manuale. Le regole della recitazione cinematografica richiedono da parte dell'interprete la concretizzazione sensibile senza residui dei riflessi e delle reazioni spirituali; richiedono d'altra parte dagli operatori prestazioni di altissimo contenuto spirituale. «La divisione del lavoro nasce nel momento in cui sorge una differenza tra lavoro fisico e spirituale». Se questa constatazione dell'Ideologia tedesca è fondata, allora, tutto sommato, nulla giova di più alla liquidazione della divisione del lavoro e allo sviluppo di una formazione politecnica dell'uomo dell'appianamento della differenza tra lavoro fisico e spirituale. Nella produzione cinematografica, anche se non solo in essa, possiamo notare oggi nella sua forma più limpida questo processo.

Ciò che nel film muto si presentava come «musica d'accompagnamento», era la musica che - vista in prospettiva storica - attendeva davanti alle porte del film: «faceva la coda» davanti ad esso. Dopo questa fase la musica è stata ammessa nel film. In questo modo, cioè in quello del film sonoro, molti problemi della «musica d'accompagnamento» sono stati liquidati in un colpo. Il suo carattere solo all'apparenza puramente formale si è dimostrato funzionale ad un rapido superamento del primo stadio del suo sviluppo tecnico. Il film sonoro ha permesso alla musica di legittimare se stessa non solo sul terreno della questione della sua provenienza - taverna o banda militare, pianista o grammofofono - ma anche su quello del suo contenuto. Sia una canzonetta di successo che una sonata di Beethoven possono essere montate infatti come tali nella trama di un film. Da questo caso particolare si ricava il salutare sospetto nei confronti della portata generale delle enunciazioni «formali» dei problemi.

«I progressi tecnici [...] materia sonora da esercitare» (cfr. Aldous Huxley, cit., pp. 273-75). Non si può far notare in modo più convincente la necessità di preservare nella sua indipendenza dal cosiddetto talento l'arte e salvarla dal processo di declino nel quale palesemente si trova, attraverso il consolidamento del legame con i suoi aspetti didattici, informativi e politici.

Sezione II

Colore, pittura, grafica

L'interesse nutrito da Benjamin per la sfera delle arti figurative è molto precoce, e altrettanto durevole, come mostrano il primo e l'ultimo dei testi presentati in questa sezione: il dialogo filosofico tra Georg e Margarethe sull'arcobaleno, scritto nel 1915 a ventitré anni, e la recensione sotto forma di lettera dedicata al libro *Le regard* di Georges Salles, pubblicata nel maggio del 1940 sulla rivista parigina «Gazette des Amis des Livres». Si tratta di un interesse a tutto campo, che si rivolge tanto agli elementi fondamentali della figurazione (linea e colore), quanto - come abbiamo già visto fare nel saggio sull'opera d'arte - alle differenze specifiche fra i media figurativi nei loro rispettivi modi di ingaggiare oggetto e soggetto, corpo e mondo (tra pittura e scultura, tra pittura e grafica); tanto alle declinazioni culturali degli stili della rappresentazione visuale (l'europeo confrontato al cinese), quanto alle metodologie e ai modelli teorici di interpretazione offerti dalla cosiddetta *scienza dell'arte*, quanto infine alle pratiche di selezione, conservazione e istituzionalizzazione delle stesse opere d'arte (in primo luogo il collezionismo e il museo).

L'arcobaleno (1915) appartiene, insieme con gli scritti *Sulla religiosità contemporanea* (1912) e *Sull'amore* (1913), a una serie di dialoghi filosofici scritti dal giovane Benjamin e pubblicati solo postumi, e si trova in stretta relazione con i frammenti dedicati al plesso «Fantasia e colore»¹, stesi a partire dal 1914 in vista di un libro che poi non venne realizzato. In questo dialogo si annunciano, come *en raccourci*, molti dei temi che avrebbero accompagnato la riflessione benjaminiana sul figurativo nel corso della sua parabola intellettuale: il nesso tra immagine e sogno (Voglio raccontarti un sogno prima che svanisca», dice Margarethe a Georg, temendo di lasciarsi sfuggire il prezioso apporto cognitivo, creativo ed esperienziale della dimensione onirica, aspetto che ritroveremo nelle più tarde riflessioni sul Surrealismo); la cancellazione, promossa dalla stessa esperienza onirica, della rigida contrapposizione di soggetto e oggetto a tutto vantaggio di una compenetrazione fusionale ed empatica («Io sono colore»), di una co-appartenenza costitutiva fra occhio e colore («Il nostro occhio è colorato»); l'esclusiva concentrazione «purovisibilistica» sulla visione («Non ero altro che sguardo. Tutti gli altri sensi erano dimenticati, scomparsi»²), che purtuttavia si rende disponibile alle complicazioni sinestesiche; la riflessione quasi fenomenologica sulle specificità sensoriali attraverso la

comparazione di odorato e gusto, udito e vista; il riconoscimento della specificità mediale delle arti particolari (la scultura procede creando spazi tridimensionali, la pittura si relaziona essenzialmente alla superficie); la messa fuori gioco di una concezione riduttivamente copiativa della mimesi di modelli naturali precostituiti a tutto favore di un operare artistico inteso come infinita variazione di motivi originari; la valorizzazione dell'esperienza infantile, ancora capace di generoso stupore e non pregiudicata ricettività, assorbita in una «sfera dell'innocenza» in cui abitano anche gli artisti³.

Ma - ed è, questo, un tratto tipico, di ascendenza insieme teologica e romantica, della riflessione estetica del primo Benjamin, che ritroveremo nei saggi sulla lingua - anche l'artista più sensibile non può sperare di poter direttamente attingere al puro regno della fantasia e dell'intuizione dei colori originari. Se da un lato colore e fantasia sono espressamente definiti quali «media» della creazione artistica⁴, cioè condizioni di possibilità senza le quali non si potrebbe dare concepimento dell'opera, dall'altro questo stesso concepimento, una volta avviato alla realizzazione in un'opera concreta, sembra destinato al fallimento, o quanto meno al depotenziamento rispetto alla purezza originaria. Dando forma all'opera attraverso l'azione creatrice del proprio spirito, l'artista si allontana infatti ineluttabilmente da quel regno nel quale pure, dimentico di sé, aveva cercato di immergersi: «I colori del pittore sono relativi a confronto del colore assoluto della fantasia»⁵. Formando il colore, vincolando l'invincibile, l'artista - del quale «ogni creazione è imperfetta» - si colloca così al polo opposto rispetto all'arcobaleno, che «è solo colore, in esso nulla è forma»⁶. Nella secolare storia del conflitto fra partigiani della linea e paladini del colore, Benjamin si schiera senza esitazioni a sostegno del secondo («Il colore resta l'espressione più pura dell'essenza della fantasia [...]. La linea non è colta con altrettanta purezza»⁷).

Questa contrapposizione, ulteriormente arricchendosi e precisandosi, ritorna con forza nei due saggi del 1917 intitolati rispettivamente *Pittura e grafica* e *Sulla pittura, ovvero «Zeichen» e «Mal»*. Si tratta di brevi lavori, appartenenti - come si legge in una lettera indirizzata all'amico Scholem - a una fase di intensa «riflessione estetica»: «Sto cercando di penetrare nel suo fondamento ultimo la differenza tra pittura e grafica. Ciò conduce a correlazioni essenziali»⁸. Nel primo Benjamin prende in considerazione il significato di dipinti, mosaici, disegni infantili e disegni in generale in rapporto alla posizione che l'osservatore è chiamato ad assumere, polarizzata nella tensione fra «la sezione longitudinale della pittura e la sezione trasversale di certe forme di disegno»⁹. Sollevare la questione della differenza d'essenza di pittura e grafica muovendo dal problema della posizione dell'oggetto e della postura del corpo del soggetto che vi corrisponde significa intendere quella riflessione estetica

innanzitutto nel senso originario della teoria dell'*aisthesis*, della sensazione e della percezione corporea (motivo mutuato, come si è già detto, dalla scienza dell'arte di Wölfflin e di Riegl).

Conferma tale impostazione estesiologica anche il secondo testo benjaminiano del 1917 intimamente connesso a quello appena considerato: *Sulla pittura ovvero «Zeichen» e «Mal»*. Qui Benjamin procede a interrogare la differenza essenziale di grafica e pittura, esprimendola nella polarità di *Zeichen* e *Mal*, che riveste «una importanza metafisica *immensa*». Se il «segno», lo *Zeichen*, rimanda alla grafica, al rapporto tra linea e superficie (rapporto dialettico, per cui la linea ha senso solo se colta nel contrasto con il fondo sul quale si staglia; e viceversa questo fondo riceve identità solo dalla linea che lo solca), alla linea geometrica e alfabetica, la «macchia», il *Mal*, rinvia alla sfera della pittura (*Malerei*). Se il primo è spaziale, il secondo è temporale (si ricordi il significato del tedesco *einmal*, una volta): «La differenza prima e fondamentale è che lo *Zeichen* viene impresso, mentre il *Mal* emerge, viene in luce»¹⁰. *Zeichen* si rinviene tanto negli esseri animati (il segno di Caino, di Alí Babà), quanto in oggetti inanimati, naturali e artificiali, o in vegetali; il *Mal* compare soprattutto negli esseri viventi (le stimate di Cristo, il rossore della vergogna e della colpa, la lebbra, le voglie).

Il *Mal* si comprende se si comprende la *Malerei*, la pittura: essa non conosce né fondo né linea, e «il mezzo [*Medium*] della pittura può essere definito come il *Mal* nel senso più stretto»¹¹. La dialettica di segno e macchia non si limita alla sfera delle arti figurative, ma si allarga fino a investire il delicato rapporto fra immagine e parola (Benjamin auspica un esame approfondito degli effetti che la parola, nominando la composizione del dipinto, esercita sulla dimensione iconica della pittura) e la presenza tanto di segni quanto di macchie (*Denk-Mäler*, monumenti funebri o sepolcrali) nell'architettura.

L'idea di un'opposizione polare fra segno e macchia, lineare e pittorico, con i correlati atteggiamenti percettivi (rispettivamente la visione da vicino e quella da lontano) e posturali (rispettivamente la posizione orizzontale e quella verticale), lo avrebbe occupato fino alla fine della sua vita: la ritroviamo ancora in quegli appunti degli anni 1938-40, qui antologizzati, presi in margine all'ultima stesura del saggio sull'opera d'arte, in cui la linea della grafica viene esplicitamente presentata come il contrappunto del «medium della pittura, del medium in cui è di casa la macchia»¹². Tale polarizzazione, come sappiamo, veniva a Benjamin dalle ricerche della *Kunstwissenschaft*. Traccia evidente di queste influenze, è riscontrabile in *Scienza dell'arte rigorosa*, recensione del volume collettivo *Kunstwissenschaftliche Forschungen* [*Ricerche di scienza dell'arte*], che qui presentiamo nella seconda stesura del 1933, seguita a una prima versione che Benjamin si era visto rifiutare dalla «Frankfurter Zeitung»¹³. Richiamando analogie e differenze fra la

scuola formale wölffliniana e l'impostazione della Scuola di Vienna alla quale si ispira il volume recensito (ma in chiusura vi è altresì un fugace quanto significativo accenno alla cerchia amburghese di Aby Warburg, con cui aveva cercato invano di entrare in contatto¹⁴), Benjamin ha modo di esprimere il suo compiacimento per una storia dell'arte ormai affrancatasi dai grandi affreschi universalistici e macroscopici, imperniati sulla ricostruzione biografica delle geniali personalità creatrici, e piuttosto orientata a rigorose ricerche monografiche, o meglio micrologiche, impegnate cioè nell'esame scrupoloso di ciò che nella singola opera è apparentemente periferico, marginale, «insignificante», «inappariscnte», nonché di pratiche artistiche ritenute a lungo secondarie, quali il disegno architettonico o l'artigianato. È proprio in questi «casi limite», non di rado anonimi, e non nei conclamati capolavori firmati, che si può più efficacemente cogliere il volere artistico di un'epoca, quello che Riegl aveva designato con il celebre concetto di *Kunstwollen*: un senso comune estetico (nel senso dell'*aisthesis*, della percezione), correlato allo stile artistico complessivo di un'epoca, e sottostante alle grandi individualità come alle figure minori, senso che costituiva l'oggetto della wölffliniana «storia dell'arte senza nomi». Se gli stili artistici cambiano nel tempo, cambiano correlativamente gli stili percettivi dell'epoca: «Lo stesso spazio dell'intuizione cambia con il tempo»¹⁵, cita Benjamin, cogliendo in quelle ricerche una conferma all'idea di una storicità della percezione documentata dalla storicità dei media (in questo caso figurativi) che la porta a espressione. La consapevolezza di tale storicità non scade mai a esangue storicismo come sterile storia degli stili¹⁶: è anzi esplicitamente all'«attualità» di quelle indagini di scienza dell'arte volentieri dedicate a periodi tradizionalmente negletti in quanto ritenuti «decadenti» (il barocco rivalutato da Wölfflin, l'arte del basso Impero romano da Riegl) che Benjamin si rivolge, riconoscendo nel capolavoro riegliano, *Industria artistica tardoromana* (1901), «già quelle forze sotterranee che un decennio più tardi verranno alla luce nell'Espressionismo»¹⁷.

La polemica benjaminiana nei confronti di una storia dell'arte avvezza alla discriminazione fra primato del classico e indegnità delle epoche di decadenza si rinfocola in occasione del resoconto (pubblicato sulla rivista francese «Europe. Revue mensuelle» nel gennaio del 1938) di un'esposizione di dipinti cinesi dalla collezione di Jean-Pierre Dubosc, allestita alla Bibliothèque Nationale di Parigi nell'ottobre del 1937. Qui Benjamin si scaglia contro gli affrettati giudizi di condanna che, esaltando della storia della pittura cinese le fasi classiche dell'epoca Sung (X-XIII secc.) e Yuan (XIII-XIV secc.), bollavano come «decadente» l'arte delle dinastie Ming (XIV-XVII secc.) e Ch'ing (XVII-XX secc.). Non solo queste ultime fasi sono altrettanto degne di considerazione delle precedenti, ma le epoche «classiche» hanno oltretutto basato la

propria fortuna critica in Europa su dipinti di dubbia autenticità: «A quanto pare, dunque, ci si è estasiati soprattutto per delle copie»¹⁸. Un'osservazione critica, questa, che potrebbe sorprendere quei lettori avvezzi a identificare Benjamin con il pensatore dell'arte riproducibile, ma che non meraviglia se si tiene conto della peculiare oscillazione da lui manifestata nei confronti della perdita dell'aura, un alone che sembra qui evocato dal richiamo alla nebbia e alle nubi che offrono nutrimento ai pittori cinesi. Tre tematiche cruciali affiorano nel corso del resoconto: il fascino esercitato dal gesto del collezionista (che era stato più ampiamente trattato nel saggio del 1937 dedicato a Eduard Fuchs)¹⁹; il rapporto tra sfera dell'immagine e dominio della parola, tra pittura e letteratura (un'antinomia che la cultura cinese supera dialetticamente nella calligrafia, fusione di dipinto e scrittura); la questione delle «somiglianze virtuali» (tema che, come vedremo nella prossima sezione, era stato oggetto di due specifici scritti benjaminiani²⁰), grazie alle quali appunto la pratica calligrafica incorpora e assimila ogni forma di ente naturale, evocando una «risonanza» mimetica. «Pensare, per il pittori cinese, significa pensare per somiglianza», e *hsie-yi*, «pittura di idea» o «immagine-pensiero» è ciò cui aspira la calligrafia - e pure ciò cui aveva aspirato lo stesso Benjamin stendendo i suoi *Denkbilder* (*Immagini di pensiero*) nel 1933²¹.

A presentare a Benjamin la collezione Dubosc era stato Georges Salles, conservatore per l'arte asiatica del museo del Louvre, che l'aveva appena acquisita. Ed è con la recensione (sotto forma di lettera all'amica Adrienne Monnier) al libro di Salles *Le regard* (1939) che chiudiamo questa sezione dedicata ai media figurativi. Collezionista in privato, e curatore della più importante collezione istituzionale francese, Salles affascina profondamente Benjamin, e al contempo lo induce a esprimere tutta la Sua nostalgia per la propria collezione perduta e per la «bruma» inebriante (un'ennesima figura dell'aura) che promanava dalle cose belle che la componevano: costretto dalle difficoltà della vita e della storia ad abbandonarla, confessa all'amica di aver dovuto fare di necessità virtù, operando un transfert dalla collezione materiale alla riflessione astratta sull'«essenza della Collezione stessa». Salles colpisce Benjamin per la sua «somma ingenuità» (ricordiamo la «sfera dell'innocenza» dei bambini e degli artisti, evocata nel dialogo *L'arcobaleno*), che lo incoraggia a demolire non pochi luoghi comuni intorno all'esperienza dell'arte, proponendo ad esempio un provocatorio - per quei tempi - parallelismo fra il gusto per le opere e il gusto per i cibi e per i vini. Il museo, se vuole essere un luogo davvero educativo, deve puntare a promuovere il sentire, ad «affinare le nostre percezioni», a insegnarci ad apprezzare «l'azione del tempo» sulle cose d'arte come la apprezziamo nella maturazione di un buon vino. Tale azione non ha nulla di passatista: anzi, Benjamin riconosce come Salles sia interessato a sapere che ne sarà un giorno della

bellezza e della sensibilità artistica degli uomini quando si sarà definitivamente chiarito l'effetto su di esse provocato dalle «scosse» e dalle «vertigini» proprie del «turbino delle metropoli»: è il grande tema dello choc, che ritroveremo nella prossima sezione soprattutto riguardo alla figura di Baudelaire. L'azione del tempo modifica dunque la sensibilità per l'arte e la sensibilità *tout court*: Benjamin non esita a cogliere in questa idea il delinearsi di una vera e propria «storia della percezione umana», che subito accosta alle ricerche di Riegl. Ma anche alle proprie, come si evince da una lettera a Max Horkheimer del 23 marzo 1940 in cui, riferendosi al libro di Salles e connettendolo al proprio saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ribadisce che nelle sue modificazioni storiche l'arte non manifesta solo un divenire della raffigurazione, ma «riflette un altro uomo»²². Intimamente vicino «non soltanto alle nostre tentazioni più sottili, ma anche ai nostri più ardui tentativi»: così Benjamin sentiva *Lo sguardo*. Fra le poche, selezionate citazioni dal testo, una in particolare suona per il nostro percorso decisiva e conclusiva: «La verità non sta nell'immediato»²³, ma appunto nella storia dei media che la configurano.

[A. P.]

Bibliografia.

Sul Benjamin teorico dell'immagine e delle arti visive si veda: R. Schérer, *Les couleurs et l'enfant. Variations sur Walter Benjamin*, in A. Cazenave e J.-F. Lyotard (a cura di), *L'art des confins*, Puf, Paris 1985, pp. 493-509; D. Carrier, *Walter Benjamin as Art Critic*, in M. Gee (a cura di), *Art Criticism since 1900*, Manchester University Press, Manchester 1993, pp. 22-37; H. Caygill, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, Routledge, London-New York 1998; J.-M. Monnoyer, *Walter Benjamin, Carl Einstein et les arts primitifs*, Publications de l'Université de Pau, Pau 1999; G. Didi-Huberman, *L'histoire de l'art à rebrousse-poil: temps de l'image et «travail au sein des choses» selon Walter Benjamin*, in «Les cahiers du Musée National d'Art Moderne», 2000, n. 72, pp. 92-117; H. Foster, *Dialectics of Seeing*, in K. Moxey e M. A. Holly (a cura di), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Yale University Press, New Haven 2002, pp. 215-30; D. Schöttker (a cura di), *Schrift, Bilder, Denken: Walter Benjamin und die Künste*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004; H. Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007; T. Matsui, *Walter Benjamin und die Kunst des Graphischen: Photo-Graphie, Malerei, Graphik*, Phil. Dissertation, Institut für Kultur- und Kunstwissenschaften, Humboldt Universität, Berlin 2008; S. Weigel, *Die unbekannten Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie*, in Ead., *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Fischer, Frankfurt am Main 2008, pp. 265-96; A. Benjamin, *Framing Pictures, Transcending Marks: Walter Benjamin's «Paintings, or Signs and Marks»*, in A. Benjamin e C. Rice (a cura di), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, re.press, Melbourne 2009, pp. 129-42; A. Bourneuf, «Radically

Uncolorful Painting»: Walter Benjamin and the Problem of Cubism, in «Grey Room», 2010, n. 39, pp. 74-94.

Sui rapporti fra Benjamin e la scienza dell'arte, soprattutto viennese, cfr. W. Kemp, *Walter Benjamin e la scienza estetica. I: i rapporti tra Benjamin e la Scuola Viennese* (1973), in «aut aut», 1982, nn. 189-90, pp. 216-33; saggio poi rielaborato dallo stesso Kemp in *Fembilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft*, in «Links hatte noch alles sich zu enträtseln...»: *Walter Benjamin im Kontext* cit., pp. 224-57; E. Raimondi, *Benjamin, Riegl e la filologia* (1984), in Id., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 159-97; T. Y. Levin, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, in «October», 1988, n. 47, pp. 77-83; S. Viani, *Kunstwollen, Aura, Kunstwerk*, in «Critica d'arte», LIII (1988), n. 17, pp. 42-47; M. W. Jennings, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, in U. Steiner (a cura di), *Walter Benjamin 1892-1940, zum 100. Geburtstag*, Lang, Bern 1992, pp. 77-102; D. Preziosi, *The Crystalline Veil and the Phallomorphic Imaginary: Walter Benjamin's Pantographic Riegl*, in A. Coles (a cura di), *The Optic of Walter Benjamin*, Black Dog, London 1999, pp. 120-36; G. Peaker, *Words That Have Lasted... Walter Benjamin Reading Alois Riegl*, in R. Woodfield (a cura di), *Framing Formalism: Riegl's work*, G+B Arts International, Amsterdam 2001, pp. 291-309; A. Pinotti, «Le nostre tentazioni piti sottili, i nostri tentativi più ardui». *Scienza della letteratura e scienza dell'arte in Walter Benjamin*, in «Cultura tedesca», 2001, n. 18, pp. 263-77; S. Weigel, *Bildwissenschaft aus dem Geiste wahrer Philologie*, in Ead., *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder* cit., pp. 228-54; R. Demetrescu, *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft*, in «Revue Roumaine d'Histoire de l'Art», 2006, n. 43, pp. 43-49; M. Gubser, *Times Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin de Siècle Vienna*, Wayne State University Press, Detroit 2006, pp. 202-14; J. Morris, *Graves, Pits and Murderous Plots: Walter Benjamin, Alois Riegl, and the German Mourning Play's Dreary Tone of Intrigue*, in A. Benjamin e C. Rice (a cura di), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity* cit., pp. 93-108.

Molto nutrita è ormai la letteratura sulle convergenze fra il pensiero di Benjamin e la teoria dell'immagine di Warburg: W. Kemp, *Walter Benjamin e la scienza estetica. II: Walter Benjamin e Aby Warburg* (1973), in «aut aut», 1982, nn. 189-90, pp. 234-62; G. Boffi, *Immagini della memoria. Warburg e Benjamin*, in «Rivista di Filosofia neo-scolastica», 1986, n. 78, pp. 432-48; R. Kany, *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Niemeyer, Tübingen 1987; M. Brodersen, «Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint...» *Walter Benjamin und das Warburg-Institut: einige Dokumente*, in H. Bredekamp et al. (a cura di), *Ab y Warburg: Akten des internationalen Symposions* (Hamburg 1990), VCH, Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 87-94; A. Eyal, *Warburg's «Pathos Formula» in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts*, in «Assaph. Section B, Studies in art history», 2000, n. 5, pp. 221-38; A. Pinotti, *La giusta distanza dell'immagine: Simmel, Benjamin, Warburg*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Immagine, forma e stile*, Mimesis, Milano 2000, pp. 115-34; M. Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz, Wiesbaden 2000; M. Bertozzi, *Melanconie barocche. Aby Warburg, Walter Benjamin e le metamorfosi di Saturno*, in H. Marek, A. Neuschäfer e S. Tichy (a cura di), *Metamorphosen. Wandlungen und*

Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart, Harrassowitz, Wiesbaden 2002, pp. 279-89; S. Weigel, «Nichts weiter als...»: *das Detail in den Kulturtheorien der Moderne*; Warburg, Freud, Benjamin, in T. Macho, W. Schaffner e S. Weigel (a cura di), *Der liebe Gott steckt im Detail*, Fink, München 2003, pp. 91-m; C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburg's Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Akademie Verlag, Berlin 2004; A. Barale, *La malinconia dell'immagine: rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, Firenze 2009; J. O. Newman, *Enchantment in Times of War: Aby Warburg, Walter Benjamin, and the Secularization Thesis*, in «Representations», cv (2009), n. 1, pp. 133-67.

Sulle relazioni fra il pensiero benjaminiano e l'iconologia di Panofsky: C. Coquio, *Benjamin et Panofsky devant l'image*, in J.-M. Lachaud (a cura di), *Présence(s) de Walter Benjamin*, Talence, Bordeaux 1994, pp. 63-73; B. Hanssen, *Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)*, in «MLN», cxiv (1999), n. 5, pp. 991-1014.

Sulla questione del collezionismo: H. Arendt, *Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle* (1968), in Ead., *Il futuro alle spalle*, il Mulino, Bologna 1981, pp. 105-70; A. Abbas, *Walter Benjamin's Collector. The Fate of Modern Experience*, in «NLH», 1988-89, n. 20, pp. 217-37; H. Weidmann, *Flânerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, Fink, München 1992; W. Schlüter, *Walter Benjamin. Der Sammler & das geschlossene Kästchen*, Jürgen Hauser, Darmstadt 1993; E. Köhn, *Sammler*, in M. Opitz ed E. Wizisla (a cura di), *Benjamins Begriffe* cit., vol. II, pp. 695-724.

Benjamin stesso collezionava libri illustrati per l'infanzia: per il catalogo della sua collezione cfr. I. Daube (a cura di), *Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamin*, Die Universitätsbibliothek, Frankfurt am Main 1987; K. Doderer (a cura di), *Walter Benjamin und die Kinderliteratur*, Juventa, Weinheim-München 1988. Su questo tema si veda inoltre l'introduzione di G. Schiavoni all'antologia da lui curata: W. Benjamin, *Orbis pictus: scritti sulla letteratura infantile*, Emme, Milano 1981, pp. 7-33.

L'arcobaleno

Dialogo sulla fantasia

dedicato a Grete Radt

margarethe È presto, temevo di disturbarti. Ma non potevo aspettare.
Voglio raccontarti un sogno prima che svanisca.

georg Come sono felice quando vieni da me la mattina; me ne sto tutto solo con i miei quadri e non ti attendo affatto. Sei passata attraverso la pioggia che ti ha rinfrescata. Su, racconta.

margarethe georg, mi accorgo che non posso. Un sogno non si può raccontare.

georg Ma che cosa hai sognato? Era bello o spaventoso? Era forse qualcosa che hai vissuto con me?

margarethe Nulla di tutto ciò. Era semplicissimo. Si trattava di un paesaggio, ma ardeva nei colori. Mai ho visto colori del genere. Anche i pittori non li conoscono.

georg Erano i colori della fantasia, Margarethe.

margarethe I colori della fantasia, è vero. Il paesaggio splendeva in essi. Ogni monte, ogni albero, le foglie: avevano in sé infiniti colori. E anche infiniti paesaggi. Quasi la stessa natura prendesse vita in una molteplicità di incarnazioni.

georg Conosco queste immagini della fantasia. Credo di averle in me stesso quando dipingo. Mescolo i colori e vedo solo colore. Vorrei quasi dire: io sono colore.

margarethe E così era il sogno. Non ero altro che sguardo. Tutti gli altri sensi erano dimenticati, scomparsi. Io stessa non c'ero più, né la mia mente, che mi rivela le cose dalle immagini sensibili. Non ero una che guardava, ero solo sguardo. E quello che vedevo non erano cose, Georg, erano solo colori. E io stessa ero colore in questo paesaggio.

georg È un'ebbrezza, questa che tu descrivi. Ricordi quando ti parlavo di un raro e meraviglioso senso di inebriamento che avevo conosciuto in passato? Mi sentivo leggero in quei momenti.

Soprattutto percepivo il modo in cui stavo nelle cose: le loro proprietà, cioè, attraverso le quali io le penetravo. Ero io stesso una proprietà del mondo e stavo sospeso su di esso, lo riempivo come fossi colore.

margarethe Perché nelle immagini dei pittori non ho trovato mai i colori puri e ardenti del sogno? Giacché il luogo da cui nascono, la fantasia, e quello che tu paragoni all'ebbrezza - la pura percezione nell'oblio di sé - questo è l'anima dell'artista. E fantasia è l'essenza intima dell'arte, mai l'ho visto con più chiarezza.

georg Se fosse l'anima dell'artista non sarebbe per questo anche l'essenza dell'arte. L'arte crea. E lo fa oggettualmente, cioè in rapporto alle forme pure della natura. Pensa - come spesso facevi con me - alle forme. L'arte crea secondo un canone infinito, che fonda forme infinite di bellezza. Forme appunto, che riposano tutte nella forma, nel rapporto con la natura.

margarethe Vuoi dire che l'arte imita la natura?

georg Sai bene che non penso questo. È vero, l'artista non vuole altro che afferrare la natura nella sua essenza, vuole coglierla nella sua purezza, riconoscerla nella forma. Ma nel canone riposano le forme profonde e creatrici della concezione. Osserva la pittura. Non parte dalla fantasia, dal colore, ma dallo spirituale, dall'elemento creatore, dalla forma. La sua forma è cogliere lo spazio vivente, costruirlo secondo un principio: poiché la vita non possiamo accoglierla se non con l'atto generatore. Il principio è il suo canone. E ogni volta che ci ho riflettuto, mi è sembrato che questo principio, per la pittura, sia l'infinitezza dello spazio, così come per la scultura la tridimensionalità. Non è il colore l'esistenza della pittura, ma la superficie. In essa, nella profondità, lo spazio vive secondo la sua infinitezza. Nella superficie l'esistenza delle cose si apre *allo* spazio, non propriamente *nello* spazio. E il colore è solo la concentrazione della superficie, impressione in essa dell'infinito. Il colore in quanto tale è esso stesso infinito, ma nella pittura ne abbiamo solo un riflesso.

margarethe In che cosa si distinguono i colori del pittore da quelli della fantasia? E non è la fantasia la sorgente prima del colore?

georg Sì, lo è, anche se questo ci meraviglia. Ma i colori del pittore sono relativi a confronto del colore assoluto della fantasia. Il colore puro esiste solo nell'intuizione e solo nell'intuizione c'è l'assoluto. Il colore pittorico è solo un riflesso della fantasia. In esso la fantasia si trasforma in azione, il colore crea mediazioni di luce e ombra e

s'impoverisce. Il fondamento spirituale dell'immagine è la superficie e se hai veramente imparato a vedere, ti accorgerai che la superficie illumina il colore, non viceversa. L'infinità spaziale è la forma della superficie. Essa è il canone da cui procede il colore.

margarethe Non vorrai essere così paradossale da dirmi che la fantasia non ha a che fare con l'arte. E anche se il canone dell'arte è spirituale, forza formatrice della vitalità - che ovviamente si riferisce solo alla natura in infiniti modi possibili - è vero però che anche l'artista è capace di concepire. La semplice bellezza, la visione, la gioia della contemplazione pura, l'artista la vive non in misura minore, ma molto più profondamente di tutti noi.

georg Come intendi ciò che appare nella fantasia? Come un modello di cui l'esecuzione sarebbe la copia?

margarethe L'artista creatore non conosce modelli, quindi neppure nella fantasia. Non penso infatti a un modello ma a un'immagine originaria. A quell'apparire in cui egli si risolve, nel quale si sofferma, che non abbandona mai, e che è scaturito dalla fantasia.

georg La musa dà all'artista l'archetipo della creazione. Hai detto bene. E cos'altro è questa immagine originaria se non la garanzia di verità della sua creazione, la prova di essere un tutto unico con l'unità dello spirito, dal quale nascono la matematica non meno che la figurazione, la storia non meno che la lingua. Che altro garantisce la musa al poeta con questa immagine originaria, se non il canone stesso, l'eterna verità che sta alla base dell'arte. E quell'ebbrezza che scorre per i nostri nervi nei momenti di massima chiarezza dello spirito; l'ardente ebbrezza del creare è la consapevolezza di creare *nel* canone, in accordo con la verità cui diamo compimento. Nella mano del poeta che scrive, in quella dell'artista che dipinge, nelle dita del musicista, nel movimento di chi crea un'immagine, nel singolo accenno, nel totale dissolversi in gesto, quel gesto che lui, l'artista, divinamente ispirato intuisce in se stesso, quasi visione, la mano guidata dalla mano della musa, in tutto questo domina la fantasia come intuizione del canone nelle cose e in chi le osserva, unità di ambedue nell'intuizione del canone. Solo il potere della fantasia trasforma l'ebbrezza del godimento di cui ti dicevo nell'ebbrezza dell'artista. E solo quando egli tenta di fare dell'immagine originaria un modello, quando vuole impadronirsi dello spirituale senza dargli forma, intuirlo nell'informe, l'opera diventa fantastica.

margarethe Ma se la fantasia è il dono di una pura concezione, non allarghiamo la sua essenza oltre ogni confine? La fantasia è allora in ogni movimento puro, disinteressato, agito, come nell'intuizione:

nella danza, nel canto, nel passo e nella lingua così come nella pura visione del colore. E perché vorremmo vedere la fantasia principalmente nell'essenza del colore?

georg Certo esiste in noi una intuizione pura dei nostri movimenti e di tutto il nostro fare, e su di essa poggia, credo, la fantasia dell'artista. Ma il colore resta l'espressione più pura dell'essenza della fantasia, giacché proprio a esso non corrisponde nell'uomo alcuna capacità creativa. La linea non è colta con altrettanta purezza, possiamo infatti mutarla mentalmente con il movimento e il suono non è assoluto perché abbiamo il dono della voce. Ambedue non hanno la pura, intangibile, evidente bellezza del colore. Mi rendo conto, ovviamente, che la vista è parte di una regione della sensorialità umana cui non corrisponde alcuna capacità creativa: percezione cromatica, odorato e gusto. Guarda come è chiara la lingua su questo punto. Lo stesso termine indica la proprietà degli oggetti e l'attività dei sensi: odorare, aver sapore. Ma dei colori si dice che appaiono, il che non si dice mai degli oggetti per significarne la forma pura. Hai un'idea di quale regione dello spirito misteriosa e profonda abbia qui inizio?

margarethe Non l'ho forse intuita prima ancora di te, Georg? Ma vorrei distaccare nettamente il colore dal misterioso regno dei sensi. Quanto più discendiamo in questo secondo regno della ricettività sensoriale, cui non corrisponde alcuna capacità creativa, tanto più gli oggetti di questo regno si fanno sostanziali e tanto meno i sensi possono limitarsi ad afferrare pure proprietà. Non è possibile coglierli in se stessi con un atto puro e autonomo della mente, ma solo come la proprietà di una sostanza. Ma il colore nasce dal profondo della fantasia proprio perché non è altro che proprietà, in nulla è sostanza o a essa si riferisce. Del colore si può dire solo che è una proprietà, non che abbia proprietà. Per questo chi non ha fantasia ne ha fatto dei simboli. Nel colore l'occhio si rivolge puramente allo spirituale, risparmiando all'artista il cammino attraverso la forma nella natura. Il colore dirige il senso, attraverso la pura percezione, direttamente verso lo spirito, verso l'armonia. Colui che vede si identifica con il colore, guardare un colore significa affondare lo sguardo in un occhio estraneo che lo inghiotte dentro di sé, l'occhio della fantasia. I colori vedono se stessi, in loro è il puro vedere ed essi sono al tempo stesso l'oggetto e l'organo che lo percepisce. Il nostro occhio è colorato. Il colore nasce dalla vista e colora il puro sguardo.

georg L'hai detto molto bene: nel colore appare l'essenza propriamente spirituale dei sensi, il percepire; il colore, in quanto spirituale e immediato, è la pura espressione della fantasia. Solo ora capisco cosa

vuol dire la lingua quando parla dell'aspetto delle cose. Vuole indicare appunto il viso del colore. Il colore è la pura espressione della contemplazione del mondo, il superamento di colui che vede. Attraverso la fantasia, esso si incontra con l'odorato e con il gusto, e così le persone più sensibili possono sviluppare liberamente la fantasia nell'intero ambito dei loro sensi. Io almeno credo che gli spiriti eletti generino da se stessi fantasie di odori, addirittura di gusti, come altri fantasie di colore. Pensa a Baudelaire. Queste estreme fantasie si fanno addirittura garanti di innocenza, giacché solo la pura fantasia da cui sgorgano non viene profanata da simboli e stati d'animo.

margarethe Chiami innocenza quell'ambito della fantasia nel quale le sensazioni vivono ancora pure come qualità in sé, incontaminate nello spirito che le riceve. Questa sfera dell'innocenza non è forse quella dei bambini e degli artisti? Vedo adesso con chiarezza che ambedue vivono nel mondo del colore. Che la fantasia è il medium in cui concepiscono e creano. Ha scritto un poeta: «Se fossi materia, mi colorerei».

georg Creare ricevendo: ecco il compimento dell'artista. Questo ricevere dalla fantasia non è la ricezione di un modello ma delle leggi stesse. Esso congiungerebbe il poeta alle sue figure nel medium del colore. Creare unicamente dalla fantasia, significherebbe essere divini, creare dalle leggi, immediatamente e senza il tramite delle forme. Dio crea dà un'emanazione dell'essere, come dicono i neoplatonici, e quest'essere non sarebbe altro che la fantasia, dalla cui essenza procede il canone. Forse il poeta ha riconosciuto questo nel colore.

margarethe Solo i bambini dimorano interamente nell'innocenza e quando arrossiscono ritornano nell'essenza del colore. In loro la fantasia è così pura che ci riescono. Ma guarda, non piove più. Un arcobaleno.

georg L'arcobaleno. Guardalo bene: è solo colore, in esso nulla è forma. E il simbolo del canone, così come emerge divinamente dalla fantasia. In esso infatti l'ordine della bellezza è quello della natura. La sua bellezza è la legge stessa, non più tramutata in natura, in spazio, non più bella per somiglianza, simmetria e regole. Non più attraverso forme per derivazione dal canone, no, bella in se stessa. Nell'armonia, poiché canone e opera sono un tutto unico.

margarethe E ogni bellezza, in cui l'ordine del bello appare come natura, non riposa forse sull'arcobaleno come simbolo?

georg È così. Nella pura intuizione sta il canone ed esso appare unicamente nel colore. Poiché nel colore la natura è spirituale e nella

sua spiritualità non è altro che colore. È veramente l'immagine originaria dell'arte in quanto vive nella fantasia. La natura infatti ci vive dentro come comunanza di tutte le cose che non sono né create né creatrici. La natura concepisce nella pura intuizione. A lei si riferisce ogni oggettualità dell'arte.

margarethe Potessi dirti quanto mi è familiare il colore. Intorno a me è un mondo di ricordi. Penso ai colori dei bambini. Per loro il colore è qualcosa che viene puramente accolto, l'espressione della fantasia. Soffermiamoci all'interno dell'armonia, della natura innocente: penso alle figure, colorate o no, alla bella e singolare tecnica dei miei più vecchi libri illustrati. Hai mai osservato come i contorni delle figure vi appaiono sfumati in un gioco di arcobaleni, come cielo e terra sono colorati a strisce con colori trasparenti, come i colori sembrano aleggiare sulle cose, quasi a illuminarle di colore o a inghiottirle. Pensa ai molti giochi infantili che si rifanno tutti a una pura intuizione nella fantasia: le bolle di sapone, il gioco col tè, i colori umidi della lanterna magica, i disegni a china, le decalcomanie. I colori sono sempre alonati, tendono a dissolversi variando di intensità ma senza passaggi di luci e d'ombre. Talora lanosi come i fili colorati da ricamo. Non c'era quantità, come nei colori della pittura. Non ti sembra che tutto questo mondo del colore, il colore come medium, come assenza di spazio, sia stato eccellentemente raffigurato dalla policromia? Il mondo artistico del bambino vi appare come un'infinità non spaziale e dispersa, di pura recettività, la cui unica dimensione è l'altezza. La percezione dei bambini è a sua volta dispersa nel colore. Essi non traggono conclusioni. La loro fantasia è intatta.

georg Tutte le cose che stai dicendo non sono che aspetti di un unico colore della fantasia. Un colore netto, senza passaggi, che pure gioca in innumerevoli sfumature, umido, cancella le cose nella colorazione dei loro contorni, un medium, puro accidente privo di sostanza, vario e tuttavia monocromo, un colorato colmare l'infinito Uno per mezzo della fantasia. È il colore della natura, delle montagne, degli alberi, dei fiumi e delle valli, ma soprattutto dei fiori e delle farfalle, del mare e delle nubi. Proprio per il colore le nubi sono così vicine alla fantasia. E l'arcobaleno è per me la manifestazione più pura del colore, che anima e compenetra la natura, ne riporta l'origine alla fantasia e ne fa l'immagine originaria dell'arte intuita in silenzio. La religione proietta infine il suo sacro regno nelle nubi e la vita eterna nel paradiso. Matthias Grünewald dipingeva l'aureola dei suoi angeli con i colori dell'arcobaleno, affinché dalle sacre immagini l'anima rilucesse come fantasia.

margarethe La fantasia è anche l'anima del mondo del sogno. Sognare

vuol dire cogliere le immagini nella loro purezza. All'inizio volevo raccontarti un sogno; ora ci riuscirei ancora meno, ma tu stesso ne hai visto l'essenza.

georg Nella fantasia è l'origine della bellezza, che ci appare solo nella pura ricezione. È bello, è addirittura l'essenza stessa della bellezza che questa bellezza sia possibile solo riceverla; e solo nella fantasia può vivere l'artista e immergersi nell'immagine originaria. Quanto più profondamente la bellezza è penetrata in un'opera, tanto più è ricevuta. Ogni creazione è imperfetta; ogni creazione è senza bellezza. È meglio tacere.

Pittura e grafica

Un quadro deve essere tenuto in posizione verticale davanti all'osservatore. Un mosaico sul pavimento è in posizione orizzontale ai suoi piedi. Per quanto concerne questa differenza, di solito un'opera grafica è considerata semplicemente alla stregua di un dipinto. Ma in realtà esiste una differenza molto importante e determinante, all'interno dell'arte grafica: lo schizzo di una testa, un paesaggio di Rembrandt possono essere considerati alla stregua di un dipinto, o al massimo si possono lasciare questi fogli in una posizione orizzontale neutrale. Invece si considerino i disegni dei bambini. Per lo più non si possono collocare in posizione verticale senza contraddire al loro senso interno; e anche i disegni di Otto Groß devono essere posati orizzontalmente su un tavolo. Si tratta di un problema profondissimo, che concerne tutta l'arte e le sue radici mitiche. Si potrebbe dire che la sostanza del mondo è attraversata da due sezioni: la sezione longitudinale della pittura, e la sezione trasversale di certe forme di disegno. Pare che la sezione longitudinale abbia una funzione rappresentativa, contiene in qualche modo le cose; la sezione trasversale è simbolica: contiene i segni. O invece siamo soltanto *noi* che per leggere mettiamo la pagina in posizione orizzontale; e c'è anche una posizione verticale della scrittura, quella originaria, quando la scrittura era scolpita nella pietra? Naturalmente ciò che importa non è solo e semplicemente l'accertamento esteriore, ma lo spirito: l'opportunità, o meno, di basare il problema sulla semplice tesi che la posizione del quadro è verticale, quella del segno orizzontale, sebbene la verità di questa affermazione debba essere controllata attraverso i tempi e attraverso rapporti metafisici mutevoli.

I quadri di Kandinskij: coincidenza di evocazione e fenomeno.

Sulla pittura ovvero Zeichen e Mal

A. Lo «Zeichen».

La sfera dello *Zeichen* abbraccia vari campi, che sono caratterizzati dai diversi significati che vi possiede la linea. Tali significati sono: la linea della geometria, la linea della lettera alfabetica, la linea grafica, la linea dello *Zeichen* assoluto (la linea magica *in quanto tale*, non a causa di ciò che rappresenta).

a-b) La linea della geometria e il carattere alfabetico non saranno esaminati in questa sede.

c) La linea grafica. La linea grafica è determinata per contrasto con la superficie; questa contrapposizione non ha un significato soltanto visivo (come si potrebbe forse credere), ma metafisico. Infatti con la linea grafica è coordinato il suo fondo. La linea grafica indica la superficie, e la determina in quanto la coordina con se stessa, ossia con il suo fondo. Viceversa, una linea grafica può esistere solo su questo fondo, cosicché, per esempio, un disegno che coprisse completamente il suo fondo cesserebbe di essere tale. Il fondo viene così ad assumere una posizione determinata, indispensabile per il senso del disegno, di modo che all'interno della grafica due linee possono determinare il loro rispettivo rapporto solo in relazione al loro fondo: fenomeno, questo, che illustra con particolare chiarezza la differenza che sussiste tra la linea grafica e quella geometrica. La linea grafica conferisce identità al suo fondo. L'identità che possiede il fondo di un disegno è completamente diversa dall'identità del foglio bianco su cui il disegno si trova, e al quale anzi dovrebbe essere probabilmente negata, se si volesse concepire questa superficie come un flusso di onde cromatiche bianche (eventualmente non discernibili a occhio nudo). Il disegno puro non altererà la funzione graficamente significativa del proprio fondo per il fatto di «risparmiare» la sua superficie cromatica bianca; da ciò risulta chiaro che in certi casi la rappresentazione delle nuvole e del cielo in un disegno è pericolosa, e talvolta potrebbe essere il banco di prova della purezza del suo stile.

d) Lo *Zeichen* assoluto. Per capire lo *Zeichen* assoluto, ossia l'essenza mitologica dello *Zeichen*, si dovrebbe anzitutto sapere qualcosa di quella sfera dello *Zeichen* in generale di cui abbiamo parlato all'inizio di questo saggio. Comunque questa sfera probabilmente non è un medium, ma rappresenta un ordine che attualmente con ogni probabilità ci è del tutto

ignoto. Colpisce, tuttavia, il contrasto fra la natura dello *Zeichen* assoluto e quella del *Mal* assoluto. Per prima cosa si dovrebbe appurare la natura di questo contrasto, che ha una importanza metafisica *immensa*. Pare che lo *Zeichen* abbia un significato prevalentemente spaziale e sia più in rapporto con le persone, mentre il *Mal* (come vedremo) ha un significato piuttosto temporale, e addirittura avverso alla relazione personale. *Zeichen* assoluti sono, per esempio: il segno di Caino, il segno con cui furono contraddistinte le case degli israeliti durante la decima piaga d'Egitto, il segno probabilmente analogo che compare nella storia di Alí Babà e dei quaranta ladroni; con le dovute riserve, da questi casi si può inferire l'ipotesi che lo *Zeichen* assoluto abbia un significato prevalentemente spaziale e personale.

B. Il «*Mal*».

a) Il *Mal* assoluto. Nella misura in cui è possibile accertare la natura del *Mal* assoluto, ossia l'essenza mitica del *Mal*, queste determinazioni sono importanti per la sfera intera del *Mal*, in contrasto con quella dello *Zeichen*. Ora la differenza prima e fondamentale è che lo *Zeichen* viene impresso, mentre il *Mal* emerge, viene in luce. Questa circostanza induce a credere che la sfera del *Mal* sia quella di un medium. Mentre lo *Zeichen* assoluto non appare prevalentemente negli esseri animati, ma è impresso anche su edifici senza vita, su alberi, ecc., il *Mal* compare soprattutto negli esseri viventi (stigmati di Cristo, rossore, forse la lebbra, voglie). Non c'è contrasto fra il *Mal* e il *Mal* assoluto, perché il *Mal* è sempre assoluto, e quando si manifesta non assomiglia a null'altro che a se stesso. Colpisce il fatto che il *Mal*, proprio perché compare negli esseri viventi, sia legato così spesso con la colpa (rossore) oppure con l'innocenza (stigmati di Cristo); anzi, persino quando si manifesta in un essere inanimato (gioco di luce nell'*Avvento* di Strindberg), il *Mal* è spesso il segno di una colpa. Ma in questo senso appare assieme allo *Zeichen* (Baldassarre), e il carattere straordinario del fenomeno deriva in gran parte dall'unione di queste due forme, un'unione che può essere soltanto opera di Dio. Nella misura in cui la connessione fra la colpa e l'espiazione ha un carattere magico dal punto di vista temporale, questa magia *temporale* si manifesta prevalentemente nel *Mal*, nel senso che viene eliminata la resistenza opposta dal presente all'unione fra il passato e il futuro, che si congiungono magicamente e piombano addosso al peccatore. Ma il medium del *Mal* non ha solo questo significato temporale, ha anche un significato che dissolve la persona in certi elementi originari (si pensi specialmente al rossore, che compare quando la persona è sconvolta). Questa considerazione ci riconduce al nesso che sussiste fra il *Mal* e la colpa. Ma lo *Zeichen* appare non di rado con la

funzione di contraddistinguere la persona, e anche questo contrasto fra lo *Zeichen* e il *Mal* sembra appartenere all'ordine metafisico. Per quanto concerne la sfera del *Mal in generale* (ossia il medium del *Mal* in generale), tutto quanto si può sapere in proposito sarà detto solo dopo un esame della pittura [*Malerei*] da questo punto di vista. Ma, ripetiamo, tutto ciò che si può dire del *Mal* assoluto possiede la massima importanza per il medium del *Mal* in generale.

b) La pittura. Il dipinto non ha un fondo. Un colore non è mai situato su un altro, ma al massimo appare nel medium di un altro. E forse anche questo punto spesso è impossibile da decidersi, e così in certi dipinti non si potrebbe affatto stabilire, in linea di principio, se un colore è situato sul fondo oppure sta in primissimo piano. Ma questo problema è assurdo. Nella pittura non c'è fondo, e non ci sono linee grafiche. La delimitazione reciproca delle superfici cromatiche (composizione) in un quadro di Raffaello non si basa sulla linea grafica. Questo errore nasce in parte dall'attribuzione di un valore estetico al fatto puramente tecnico per cui i pittori disegnano la composizione dei loro quadri, prima di dipingerli. Ma l'essenza di questa composizione non ha nulla a che vedere con il disegno. L'unico caso in cui s'incontrano la linea e il colore è l'immagine colorata a china, dove i contorni tracciati dalla matita sono visibili e il colore è trasparente. In questo caso il fondo è conservato, sebbene sia colorato.

Il medium della pittura può essere definito come il *Mal* nel senso più stretto: infatti la pittura è un medium, un *Mal* siffatto, poiché non conosce né fondo né linea grafica. Il problema dell'immagine pittorica si pone solo per colui a cui è chiara la natura del *Mal* nel senso più stretto, ma che proprio per questo deve stupirsi di ritrovare, nel quadro, una composizione che pure non può essere ricondotta alla grafica. Ma che la presenza di tale composizione non sia pura apparenza, che ad esempio l'osservatore di un dipinto di Raffaello non ritrovi solo per caso o per sbaglio, nel *Mal*, configurazioni di uomini, alberi, animali, è chiaro se si considera che, qualora l'immagine fosse solo *Mal*, appunto per questo sarebbe assolutamente impossibile nominarla. Orbene, il vero problema della pittura è che da un lato l'immagine è certamente *Mal*, e viceversa il *Mal* nel senso più stretto esiste solo nella pittura, e ancora, che l'immagine, nella misura in cui è *Mal*, è tale solo nel dipinto stesso, ma, d'altro lato, l'immagine pittorica viene rapportata a *qualcosa che essa stessa non è*, ossia a qualcosa che non è *Mal*, e lo è proprio in quanto viene nominata. Questa relazione con ciò che permette di nominare l'immagine pittorica, con ciò che trascende il *Mal*, è opera della composizione. Quest'ultima rappresenta l'ingresso nel medium del *Mal* di una forza superiore, che insiste nella sua neutralità, ossia prende posto nel *Mal* senza forzarlo o spezzarlo con la grafica, proprio perché è infinitamente superiore a questo *Mal*, eppure non gli è ostile, ma affine.

Questa forza è la parola della lingua, che si cala nel medium del linguaggio pittorico ed è invisibile in quanto tale, ma si rivela solo nella composizione. L'immagine pittorica prende il suo nome dalla composizione. Ciò significa ovviamente che *Mal* e composizione sono elementi di ogni dipinto che pretenda di poter essere nominato. Ma un dipinto che non lo pretendesse cesserebbe di essere tale; entrerebbe certamente nel medium del *Mal* in generale, che tuttavia noi non ci possiamo in alcun modo immaginare.

Le grandi epoche della pittura si distinguono secondo composizione e medium, a seconda della parola che entra nel *Mal*, e a seconda del *Mal*. Ovviamente non si tratta della possibilità di combinazioni qualsiasi tra la parola e il *Mal*. Per esempio si potrebbe pensare che nei dipinti di Raffaello sia entrato nel *Mal* soprattutto il nome, nei dipinti dei pittori contemporanei soprattutto la parola che giudica. Per la conoscenza della connessione dell'immagine con la parola è determinante la composizione, ossia la denominazione; ma in genere il luogo metafisico di una scuola di pittura e di un dipinto deve essere determinato secondo il modo del *Mal* e della parola, e quindi presuppone almeno una distinzione precisa tra i modi del *Mal* e della parola, distinzione che finora non è stata neanche iniziata.

c) Il *Mal* nello spazio. La sfera del *Mal* compare anche in opere spaziali, così come lo *Zeichen* ha indubbiamente un significato architettonico (e quindi anche spaziale) in una certa funzione della linea. Tali *Maler* spaziali sono connessi visibilmente con la sfera del *Mal* già per il tramite del loro significato, ma solo un'indagine più precisa potrà stabilire in che modo lo siano. Appaiono soprattutto nella forma di monumenti funebri o sepolcrali [*Toten- oder Grabmale*]; ma di questi ultimi, naturalmente, sono veramente *Mäler* solo le masse che non abbiano ricevuto una forma architettonica o plastica.

Scienza dell'arte rigorosa

A proposito del primo volume delle *Kunstwissenschaftliche Forschungen* [seconda stesura]

Quando, nel 1898, Wölfflin scrisse la sua prefazione alla *Klassische Kunst* [Arte classica], dichiarò, con un gesto che metteva da parte la storia dell'arte quale era allora rappresentata da Richard Muther: «Oggi pare che l'interesse del pubblico moderno [...] voglia nuovamente indirizzarsi in prevalenza sui problemi propriamente artistici. Da un libro di storia dell'arte non si pretendono semplicemente gli aneddoti biografici o la descrizione delle circostanze del tempo, ma si vorrebbe sapere qualcosa di quello che costituisce il valore e la natura dell'opera d'arte. [...]. La cosa più naturale sarebbe che ogni monografia di storia dell'arte contenesse insieme anche una parte di estetica». «Per raggiungere questo scopo con maggiore sicurezza, - si legge più avanti, - alla prima parte, storica, come contro-prova ne è stata aggiunta una seconda, sistematica». Questa disposizione è tanto più significativa, in quanto permette di riconoscere non solo le intenzioni, ma anche i limiti di quel tentativo allora così rivoluzionario. E in effetti l'impresa di Wölfflin, che si è avvalso dell'analisi formale per aiutare la sua disciplina a uscire dalle avvilenti condizioni in cui si trovava alla fine del XIX secolo e che pili tardi sarebbero state descritte così esattamente da Dvorak nel suo elogio funebre di Riegl, non è riuscita pienamente. Wölfflin ha bensì mostrato l'esistenza di un dualismo fra una piatta, universalistica «storia dell'arte di tutti i popoli e tutte le epoche» e un'estetica accademica, ma non lo ha superato interamente.

Quanto la concezione universalistica della storia dell'arte, ai tempi della quale l'eclettismo aveva libero gioco, bloccasse la ricerca autentica, soltanto lo stato delle cose attuale permette di comprenderlo. E questo non soltanto nella scienza dell'arte. «Per il presente, - si dice in una presa di posizione programmatica dello storico della letteratura Walter Muschg, - si può dire che i suoi lavori fondamentali hanno un carattere quasi esclusivamente monografico. La generazione di oggi ha perso in larga misura la fede nel senso di un'esposizione complessiva. Essa si cimenta invece con forme e problemi che in quell'epoca delle storie universali vede caratterizzati soprattutto da lacune». «L'abbandono del realismo acritico della considerazione storica, l'appassire delle costruzioni macroscopiche», sono, di fatto, i principali segni distintivi della nuova ricerca. A ciò corrisponde perfettamente l'articolo

programmatico di Sedlmayr, che apre il presente annuario: «La fase della scienza dell'arte che si sta sviluppando dovrà mettere in primo piano lo *studio di singole forme* in una misura finora ignota. [...] Non appena la singola opera d'arte è considerata come un compito proprio della scienza dell'arte, che finora non è ancora stato assolto, essa ci sta davanti vigorosamente nuova e vicina. Mentre prima era semplicemente un medium della conoscenza, la traccia di una cosa diversa che ne doveva essere indotta, ora appare come un *piccolo mondo* che riposa in sé, di natura propria e particolare».

Coerentemente con questa dichiarazione, la parte principale del nuovo annuario è costituita da tre lavori rigorosamente monografici. Andreades presenta la Hagia Sofia come sintesi fra l'Oriente e l'Occidente; Otto Pacht sviluppa il tema del compito storico di Michael Pacher, e Carl Linfert tratta dei fondamenti del disegno architettonico. Questi lavori hanno in comune un convincente amore per la cosa e una competenza non meno convincente. I loro autori non hanno nulla a che fare con il tipo di storico dell'arte che era persuaso «che le opere d'arte non devono essere studiate (ma soltanto “vissute”), ma poi le studiava - soltanto, male». Inoltre sanno che si può progredire solo se da uno scrupolo del proprio fare - da una nuova consapevolezza - non ci si aspetta un impedimento, ma un incremento del lavoro scientifico. Poiché proprio questo lavoro non ha a che fare con oggetti di godimento, con problemi formali, con vissuti formati e con gli altri concetti trasmessi da una considerazione dell'arte superata; per esso l'assunzione formale del mondo dato da parte dell'artista non è «una selezione, ma, ogni volta, una puntata in un campo di conoscenza che fino al momento di questo assoggettamento formale non “c'era” ancora. [...] Questa concezione è resa possibile solo da un modo di pensare per cui lo stesso spazio dell'intuizione cambia con il tempo e secondo le svolte del suo indirizzo spirituale, ma per cui non si può affatto supporre l'esistenza di cose sempre presenti nello stesso modo, la cui configurazione formale sarebbe determinata solo da un mutevole “impulso stilistico”, mentre l'ambito dell'intuizione resta identico». Poiché «in nessun caso debbono importarci i “problemi di forma” di per sé - come se una forma fosse mai nata come emanazione di un puro problema di forma, o, in altri termini, in virtù del suo proprio stimolo».

La «meditazione sull'insignificante», con cui i fratelli Grimm hanno dato un'espressione così inconfondibile allo spirito della vera filologia, è propria anche di questo tipo di considerazione dell'arte. Ma che cosa anima questa meditazione, se non la disposizione a spingere la ricerca fino a quel fondamento che dà significato anche all'«insignificante» - no, proprio a esso? Il fondamento con cui si incontra la ricerca di questi uomini è quello concreto dell'essere-stato storico. L'«insignificante» di cui si occupano non è sfumatura di nuovi stimoli e nemmeno un segno

distintivo come quello con cui in passato si determinavano le forme delle colonne nello stesso modo in cui Linneo aveva classificato le piante, ma è l'inapparente che sopravvive nelle opere ed è il punto in cui il contenuto viene in luce per un ricercatore autentico. E così i suoi rapporti con la filosofia della storia fanno sì che l'antenato di questo nuovo tipo di scienza dell'arte non sia Wölfflin, ma Riegl. La ricerca di Pacht su Pacher «è un nuovo tentativo di quella grande forma di esposizione che Alois Riegl ha dominato in modo così magistrale, come passaggio dal singolo oggetto alla sua funzione spirituale». Inoltre proprio Riegl prova in maniera esemplare come una ricerca sobria e imperturbata non manchi mai di esprimere i vivi interessi del suo presente. Chi oggi legge il suo capolavoro, la *Spätrömische Kunstindustrie* [Industria artistica tardoromana], che è quasi contemporaneo a quello di Wölfflin citato all'inizio, riconosce, retrospettivamente, come vi si muovano già quelle forze sotterranee che un decennio più tardi verranno alla luce nell'Espressionismo. E così anche per gli studi di Pacht e di Linfert si può supporre che prima o poi acquisteranno carattere di attualità.

Del resto anche a livello metodologico Riegl opera la distinzione tra la forma più vecchia, universalistica di considerazione storica e una nuova scienza delle arti figurative a cui egli stesso indica la strada - in un breve saggio uscito nel 1898, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* [Storia dell'arte e storia universale]. Si tratta di quell'interpretazione approfondita della singola opera d'arte che, senza mai abdicare a se stessa, incontra le leggi e i problemi dello sviluppo dell'arte nel suo complesso. Questo orientamento della ricerca ha tutto da guadagnare dalla cognizione che quanto più le opere sono decisive, tanto più il significato che contengono è inapparente e interno, legato alla cosa. Dovrebbe avere a che fare con la relazione che determina la reciproca illuminazione del processo e rivolgimento storico da un lato e il momento accidentale, esteriore, anzi curioso dell'opera d'arte dall'altro. Poiché se le opere che si rivelano più significative sono proprio quelle la cui vita si è più calata e nascosta nei loro contenuti obiettivi (si pensi all'interpretazione di Giehlow della *Melanconia* di Dürer), così nel corso della loro durata nella storia questi stati di cose sono tanto più evidenti agli occhi di uno studioso, quanto più sono scomparsi dal mondo.

Che cosa significa questo, è difficile chiarirlo in modo migliore di quanto accada nel lavoro di Linfert che conclude il volume. «Il disegno architettonico è un caso limite», egli dichiara a proposito del suo tema. Già nell'*Industria artistica tardoromana* il caso limite - poiché tale è l'oreficeria, che è considerata come arte industriale - si è rivelato punto di partenza del più importante superamento della storia universale convenzionale, con i suoi cosiddetti «punti culminanti» e «periodi di decadenza». In ultima analisi anche Wölfflin ha impostato la sua ricerca nello stesso modo, quando è stato il primo ad attribuire un valore

positivo al barocco, in cui ancora Burckhardt era disposto a vedere solo una testimonianza di decadenza. E questo non basta: gli studi di Dvorak sul Manierismo hanno mostrato quali insegnamenti storici possano essere tratti da una deformazione spiritualistica degli svuotati schemi della pura arte classica. Tutto questo è stato ignorato dalla periodizzante storia universale. Eppure è proprio nell'indagine del caso limite che essa disprezza, che i contenuti oggettivi fanno valere nel modo più deciso la loro posizione chiave.

Si considerino le numerose tavole che accompagnano il lavoro di Linfert. Le firme indicano nomi che sono sconosciuti al profano e in parte anche allo specialista. E quanto alle immagini: non si può dire che *rappresentino* architetture. Le *presentano* innanzitutto. E le presentano più raramente alla realtà del progetto che al sogno. Ecco dunque gli araldici, sontuosi portali di un Babel, i castelli delle fate che Delajoue ha confinato in una conchiglia, le figurine architettoniche di Meissonier, il progetto di una biblioteca di Boullée che assomiglia a una stazione, i prospetti ideali di Juvarra, che sembrano sguardi nel magazzino di un mercante di edifici: E un mondo di immagini interamente nuovo e intatto, che Baudelaire avrebbe apprezzato più di ogni pittura.

Ma in Linfert l'analisi di questo mondo di forme si intreccia nel modo più stretto con la datità storica. La sua ricerca tratta «di un periodo in cui il disegno architettonico incominciò a perdere l'espressione decisa e di principio». Ma come diventa trasparente, qui, questo «processo di decadenza»? Come si aprono i prospetti architettonici, per accogliere nel loro nucleo allegorie, scenari, lapidi commemorative! E ognuna di queste forme a sua volta indica datità misconosciute, che appaiono davanti a questo ricercatore in tutta la loro concretezza: i geroglifici del Rinascimento, le visionarie fantasie di rovine di Piranesi, i templi degli Illuminati, quali li conosciamo dal *Flauto magico*. Si vede qui come ciò che caratterizza lo spirito della nuova ricerca non sia lo sguardo per il «grande tutto» o per le «ampie connessioni» quale aveva preteso di possedere, in passato, la comoda mediocrità degli anni del grande sviluppo. Al contrario, essa ha la sua più severa pietra di paragone nel fatto di sentirsi a casa propria nei territori di confine. È questo che assicura ai collaboratori del nuovo annuario il loro posto nel movimento che oggi colma di vigorosa vita i territori periferici della scienza storica, dagli studi germanistici di Burdach fino a quelli di storia della religione della Bibliothek Warburg.

Dipinti cinesi alla Bibliothèque Nationale

Nell'ottobre scorso è stata esposta alla Bibliothèque Nationale una collezione di dipinti cinesi appartenente a J.-P. Dubosc che per il suo interesse merita di essere segnalata. Il pubblico ha potuto vedere capolavori in cui ha raramente modo di imbattersi, mentre gli intenditori hanno approfittato dell'occasione per individuare una ricongiunzione di valori che oggi si verifica in quest'ambito. Va ricordata, qui, la mostra allestita a Oslo nel 1936 dal dottor O. Sirén, che aveva già richiamato l'attenzione sulla pittura cinese del XVI, XVII e XVIII secolo.

La fama dei dipinti appartenenti alle epoche che abbiamo appena citato è ben consolidata in Cina e in Giappone; ma da noi, per un certo partito preso e una certa ignoranza, si è caldeggiata soprattutto la pittura cinese di epoca Sung (X, XI, XII secolo) concedendo uno sguardo anche all'epoca Yuan (XIII, XIV), considerata per altro il prolungamento del periodo precedente. Questa ammirazione alquanto confusa per i «Sung-Yuan» si trasformava subito in disprezzo al solo menzionare le dinastie Ming e Ch'ing.

Ora, va detto anzitutto che l'autenticità di molti dipinti cosiddetti Sung o Yuan è assai discutibile. Gli scritti di Arthur Waley, del dottor Sirén, hanno sufficientemente indicato quanto siano rari i quadri che è possibile attribuire con certezza all'epoca cosiddetta «classica» della pittura cinese. A quanto pare, dunque, ci si è estasiati soprattutto per delle copie. Ma senza entrare nel merito della vera grandezza della pittura cinese delle epoche Sung e Yuan, la mostra della Bibliothèque Nationale ci ha almeno permesso di correggere il giudizio che era stato espresso con molta disinvoltura sui pittori cinesi delle dinastie Ming e Ch'ing. A dire il vero, non era neppure il caso di citare uno solo di quei pittori. Non ne valeva la pena. La condanna colpiva in blocco, come decadenti, la «pittura Ming», la «pittura Ch'ing».

Georges Salles, a cui siamo grati di averci presentato la collezione Dubosc, insiste tuttavia sul perdurare dell'antica maestria nei pittori più recenti. Si tratta, sostiene, di un'«arte la cui tecnica è ormai fissata - sfaccettature mallarmeane intagliate nel vivo del vecchio verso alessandrino».

Questa mostra ha suscitato il nostro interesse anche per un altro aspetto, che si ricollega più direttamente *alla* persona stessa del collezionista. Dubosc, che ha vissuto in Cina per quasi dieci anni, è

diventato un eminente esperto di arte cinese grazie a una formazione estetica che è invece essenzialmente occidentale. Dalla sua prefazione emerge, fra le righe, quale valore abbia avuto per lui, in particolare, l'insegnamento di Paul Valéry. Non sorprenderà quindi il suo interesse per la condizione del letterato, che in Cina è inscindibile da quella di pittore.

È un fatto capitale e abbastanza strano agli occhi degli europei: il nesso che ci viene rivelato fra il pensiero di un Valéry, che a proposito di Leonardo da Vinci dice che «per filosofia ha la pittura», e la visione sintetica dell'Universo che caratterizza quei pittori-filosofi cinesi. «Pittore e grande letterato», «calligrafo, poeta e pittore»: così vengono abitualmente designati i maestri della pittura. I quadri stessi dimostrano quanto tali denominazioni siano fondate.

Molti di questi dipinti recano legende importanti. Senza contare quelle aggiunte in seguito da collezionisti, le più interessanti sono quelle di mano degli artisti stessi. Molteplici sono i temi di queste calligrafie che in certo modo fanno parte del quadro. Vi troviamo commenti o riferimenti a celebri maestri. Ancor più spesso, semplici annotazioni personali. Eccone alcune che potrebbero essere tratte da un diario come da una raccolta di liriche:

Sugli alberi la neve è ancora ghiacciata...

Per un intero giorno non mi stanco di questo spettacolo.

Ts'ien Kiang

In un padiglione al centro delle acque, al riparo da tutto

Ho finito di leggere i canti di «Pin»

Quelli del settimo mese.

Lieu Wang-Ngan

«Questi pittori sono dei letterati», dice Dubosc. E aggiunge: «Tuttavia la loro pittura è all'opposto di ogni forma di letteratura».

L'antinomia che egli così indica potrebbe costituire la soglia che dà autenticamente accesso a questa pittura - antinomia che trova la propria «soluzione» in un elemento intermedio, il quale, lungi dal costituire un giusto mezzo fra letteratura e pittura, abbraccia intimamente ciò a cui esse sembrano contrapporsi nel modo più irriducibile, vale a dire il pensiero e l'immagine. Intendiamo la calligrafia cinese. «La calligrafia cinese in quanto arte - dice il saggio Lin Yu-t'ang - implica [...] il culto e l'apprezzamento della bellezza astratta della linea e della composizione in caratteri assemblati in modo tale da dare l'impressione di un equilibrio instabile [...]. In questa ricerca di tutti i tipi teoricamente

possibili del ritmo e delle forme di strutture che compaiono durante la storia della calligrafia cinese, si scopre che sono stati incorporati e assimilati praticamente tutte le forme organiche e tutti i movimenti degli esseri esistenti in natura [...]. L'artista [...] si impadronisce dei sottili trampoli della cicogna, delle forme scattanti del levriero, delle zampe massicce della tigre, della criniera del leone, della pesante andatura dell'elefante e li tesse in una rete di magica bellezza».

La calligrafia cinese - quei «giochi d'inchiostro», per riprendere l'espressione con cui Dubosc designa i quadri stessi - si presenta quindi come una cosa eminentemente mobile. Benché i segni abbiano un legame e una forma fissati sulla carta, la moltitudine delle «somiglianze» che essi racchiudono li mette in moto. Quelle somiglianze virtuali che si trovano espresse sotto ogni tratto di pennello formano uno specchio in cui si riflette il pensiero in questa atmosfera di somiglianza o di risonanza.

Di fatto, queste somiglianze non si escludono l'un l'altra; si intrecciano e formano un insieme che sollecita il pensiero come la brezza sollecita una vela di organza. Significativo, a tale proposito, è il nome con cui i cinesi designano questa scrittura: «hsie-yi», pittura di idea.

È proprio dell'essenza dell'immagine contenere un che di eterno. Questa eternità si esprime nella fissità e stabilità del tratto, ma può anche esprimersi, più sottilmente, integrando nell'immagine stessa ciò che è fluido e mutevole. Da questa integrazione la calligrafia trae tutto il suo significato. Parte alla ricerca dell'immagine-pensiero. «In Cina - dice Salles - l'arte di dipingere è anzitutto arte di pensare». E pensare, per il pittore cinese, significa pensare per somiglianza. Poiché, d'altro canto, la somiglianza ci appare soltanto come in un baleno, poiché nulla è più sfuggente dell'aspetto di una somiglianza, il carattere fuggevole e intriso di mutamento di queste pitture si confonde con la loro intelligenza del reale. Ciò che esse fissano ha sempre soltanto la fissità delle nuvole. Ed è questa la loro autentica ed enigmatica sostanza, fatta di mutamento, come la vita.

Perché i pittori di paesaggi vivono sino a una così tarda età? si domanda il pittore filosofo. «Perché la nebbia e le nubi offrono loro nutrimento».

La collezione di Dubosc suscita queste riflessioni. Ed evoca molti altri pensieri. Renderà uno straordinario servizio alla conoscenza dell'Oriente. Merita di durare. Merito che il museo del Louvre, acquistandola, ha appena sancito.

Una lettera di Walter Benjamin

su *Lo sguardo* di Georges Salles

Le scrivo ancora affascinato dal libro che lei mi ha dato da portare via. Dopo essermi congedato da lei, l'altro giorno, sono entrato in un caffè e ho tirato fuori *Lo sguardo*. Devo dirle che l'incantesimo ha funzionato, sin dalla prima pagina. In parte, certamente, per il piacere di vedervi scompigliati, grazie al paragone tra l'arte culinaria e l'Arte, parecchi luoghi comuni. La frivolezza di quell'incipit non è una critica a quanto vi è di serio nell'opera d'arte, ma piuttosto a quanto vi è di convenzionale nel nostro modo di parlarne. Inoltre fa pensare a un autore che discorra sensatamente di argomenti culinari, il che non deve dispiacerle.

La peculiarità fondamentale di Georges Salles potrebbe proprio essere una somma ingenuità nella ricezione dell'opera d'arte. In ogni caso, è il dono che vorrebbe anzitutto trasmettere al pubblico. Chi non lo approverebbe tra quanti sono sempre spiacevolmente colpiti dallo spettacolo offerto, a una mostra alla moda, dal grande pubblico - frettoloso nel percorrerla, impaziente di pervenire a un giudizio e carente nei termini per enunciarlo? Non si può quindi che convenire con Georges Salles quando, riassumendo certi esperimenti effettuati al Louvre, giunge a scrivere: «Un museo davvero *educativo* avrà lo scopo primario di affinare le nostre percezioni, il che probabilmente non è difficile per un popolo che, se incoraggiato, saprà apprezzare le sue ceramiche o i suoi quadri quanto i suoi vini». Se la presa di coscienza e la capacità di articolazione nella gioia dei sensi sono virtù francesi, si può pensare che ciò che viene così definito dall'autore sia un programma essenzialmente francese.

Questo programma dovrebbe contemplare i più vari aspetti. Ma uno è fra tutti il più prezioso: essere accessibili al fascino che può conferire alle opere l'azione del tempo. (Anche qui il paragone fra gli estimatori di vini pregiati e di creazioni artistiche non sarebbe fuori luogo). L'azione del tempo, a proposito, mi sembra operi su un duplice piano, sul piano spirituale quanto su quello materiale. E se volessi muovere un appunto a Georges Salles, sarebbe di non averci detto nulla del primo, poiché sono certo che ce ne avrebbe parlato con un accento non meno commovente che del secondo. (Un giorno Gide ha individuato il carattere essenziale dei capolavori nel fatto che, grazie alla loro sopravvivenza, sono soggetti

a un'azione spirituale del tempo. «Ciò che di straordinario hanno i grandi autori è che permettono alle generazioni successive di non capirsi»). Georges Salles insiste piuttosto su un'azione del tempo grazie alla quale le opere si vedranno compiute nella loro materialità. Confessa di avere spesso «preferito all'individualità netta dell'oggetto nuovo il pezzo smussato, che l'età ha assestato nella sua forma essenziale». È il modo di vedere di un occhio riflessivo, di un occhio immerso negli anni profondi da cui ci salutano (come la luce di un astro spento da tempo) quelle «creature scomparse dallo sguardo familiare» che sono le opere. L'autore avrebbe potuto far suoi i versi di Victor Hugo:

No, il tempo nulla toglie alle cose.
Più di un peristilio a torto celebrato
Nelle sue lente metamorfosi
Giunge finalmente alla bellezza.

[...]

È il tempo a scavare una ruga
In un troppo misero cuneo;
A passare l'accorto pollice
Sullo spigolo di un arido marmo.

Credo di aver davvero capito quanto lei apprezzi il libro di Georges Salles. Devo perciò, in certo modo, scusarmi di accostarlo a un autore che a quanto so non le piace molto. Tuttavia mi pare difficile non menzionare, parlando di *Lo sguardo*, il nome di Proust. Non si è insistito molto sull'elemento parigino in Proust. Eppure è proprio una sensibilità squisitamente urbana a far sprigionare un profumo di violette dal grigiore di rue de Parme o a indurre il narratore a studiare il balletto dei tre campanili di Méséglise. Lo stesso per Salles. Basta leggere il suo ultimo capitolo per comprendere sino a che punto la sua sensibilità artistica sia quella di un uomo avvezzo alle scosse e alle vertigini a cui espone il turbinio delle metropoli. *Lo sguardo* è un libro molto parigino, e che vuol essere tale. Attento alla «Bellezza che viene da lontano e si prolunga nel tempo», Salles è sordamente travagliato dal desiderio di sapere «sotto quale aspetto rinascerà nella prospettiva dei secoli» lo scenario in cui vive «quell'uomo dal cappello floscio, quel taxi in partenza, quelle gru sull'alzaia», e lui che li guarda.

Perché, insomma, non confessarle che ho una ragione personalissima per amare questo libro? Ho avuto una serie di anni in cui i più dolci trasporti mi sono stati ispirati dai pezzi di una collezione che avevo raccolto con ardente passione. Da quando, sette anni fa, ho dovuto separarmene, non ho più conosciuto quella bruma che, formandosi all'interno della cosa bella e desiderata, ti inebria. Ma la nostalgia di

quell'ebbrezza mi è rimasta. Non avendo avuto né la forza né il coraggio di ricostituirmi una collezione, in me si è verificato un transfert. Grazie al quale passioni che un tempo si rivolgevano a pezzi che mi ossessionavano hanno deviato verso una ricerca astratta, verso l'essenza della Collezione stessa. O verso quel misterioso genere d'uomo che può dire, con Léon Deubel: «Credo [...] alla mia anima: la Cosa». Metterò il libro di Georges Salles proprio nel laboratorio di queste ricerche, accanto a certe pagine del *Cugino Pons* o della *Bottega dell'antiquario* di Dickens. Poiché parla dei collezionisti come non se ne è parlato molto. Del resto, ti fa capire una cosa essenziale: che il senso dell'arte non può costituirsi in chi non possenga personalmente almeno una cosa bella.

In Georges Salles, a una sensibilità intransigente, dalle reazioni inappellabili, fa riscontrò un giudizio che, trascurando la facile erudizione, imbuca i percorsi indiretti dell'intelligenza teorica. «La verità», infatti, «non sta nell'immediato; e neppure nell'insolito». Ecco il linguaggio di uno scrittore per il quale la dialettica non è una nozione libresca, ma una cosa sperimentata nella vita. Ecco perché *Lo sguardo* si ricollega non soltanto alle nostre tentazioni più sottili, ma anche ai nostri più ardui tentativi. A riprova citerò solo il capitolo «La scuola», in cui Georges Salles delinea, in uno schizzo possente e ardito, ciò che potremmo chiamare la storia della percezione umana. «Ogni occhio è ossessionato, il nostro come quello dei popoli primitivi. A ogni istante esso modella il mondo secondo lo schema del suo cosmo». Illuminazioni simili le troviamo in Riegl, il magnifico storico delle arti minori nel periodo della decadenza romana. Accostandole a un «disturbo ottico», a un «capovolgimento visivo» cui oggi ci fa assistere l'arte contemporanea, Georges Salles dà a quelle illuminazioni un nuovo splendore. Passi come questi fanno percepire l'autentica profondità di questo libretto che non cerca di apparire profondo.

Georges Salles ricorda quei collezionisti che, accogliendovi a casa, non sfoggiano i loro tesori. A malapena si direbbe che li mostrano. Li fanno vedere.

Sezione III

Lingua, letteratura, stampa

«Accanto alla teoria dell'arte, l'interesse per la filosofia del linguaggio ha per me da sempre avuto un ruolo predominante»¹. Così Benjamin riconosceva, in un curriculum redatto l'anno della sua morte, la centralità del medium linguistico per la propria parabola intellettuale. Sotto il profilo quantitativo, la meditazione su problemi di lingua e letteratura rappresenta il tema di gran lunga più trattato negli scritti benjaminiani, in ogni possibile declinazione: dalle numerose recensioni di libri di poesia e di prosa, di letteratura alta e -di consumo popolare (ivi compresi i libri di viaggio, i romanzi gialli e i libri illustrati e per l'infanzia) a quelle dedicate a studi di teoria e storia della letteratura; dalla trattazione del ruolo che spetta allo scrittore nella modernità (con particolare riguardo per il contesto russo e francese) alla considerazione della situazione dell'editoria e del giornalismo; dalle consuetudini di lettura alle pratiche di scrittura e alla grafologia. Alla letteratura e ad alcuni celebri autori sono consacrati lavori cruciali: lo scritto di abilitazione sul *Dramma barocco tedesco* (1928), e grandi saggi monografici («Le affinità elettive» di Goethe, 1922; *Per un ritratto di Proust*, 1929; *Karl Kraus*, 1931; *Franz Kafka*, 1934; *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, 1936; *Su alcuni motivi in Baudelaire*, 1939, qui antologizzato).

Nello stesso curriculum sopra citato, il saggio sul *Compito del traduttore*, che apre questa sezione dell'antologia, è indicato come «il primo esito delle mie riflessioni di teoria della lingua»². Redatto nel 1921 come «Premessa» a una propria traduzione dei *Tableaux parisiens* di Baudelaire, lo scritto rappresenta in modo esemplare le preoccupazioni del primo Benjamin riguardo alla dimensione mediale della lingua, e accoglie e rielabora una serie di riflessioni che erano già state esposte nel testo del 1916 *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (steso dietro sollecitazione di Gershom Scholem e mai pubblicato in vita)³, nei lavori preparatori al *Dramma barocco tedesco* avviati nello stesso anno⁴, e nella dissertazione dottorale *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, discussa nel 1919 all'Università di Berna e pubblicata l'anno successivo.

Il saggio, in cui suggestioni teologiche proprie della tradizione ebraica si mescolano a echi romantici, si rivolge polemicamente contro due obiettivi primari. In primo luogo, contro una concezione «borghese» del linguaggio come «mezzo» (*Mittel*) di «comunicazione» (*Mitteilung*),

di trasmissione di messaggi o contenuti 0 significati già pronti e determinati, indirizzati da un mittente a un destinatario, alla quale viene contrapposta l'idea del linguaggio come «*Medium*» che *si* comunica, che comunica se stesso, portando a espressione della cosa solo ciò che è appunto esprimibile linguisticamente: nel tedesco *Brot* e nel francese *pain* l'inteso è identico, ma il modo di intenderlo non lo è affatto, anzi risulta fundamentalmente non interscambiabile, come più in generale non interscambiabile è la «tonalità affettiva» (*Gefühlston*) che in ogni lingua ciascuna parola porta con sé (è il prospettivismo linguistico di Wilhelm von Humboldt, appreso da Benjamin alle esercitazioni tenute dal linguista Ernst Lewy all'Università di Berlino)⁵.

In secondo luogo, contro una concezione tradizionale della traduzione come trasposizione di contenuti da una lingua all'altra, irrigidita nella falsa alternativa fra fedeltà alla lettera e libertà nello spirito dell'originale. L'autentica fedeltà all'originale non consiste affatto nel restituire, riproducendolo in altra lingua, un significato espresso nell'originale. Ciascuna lingua infatti, a modo suo e dalla propria prospettiva, intende e vuole dire una totalità, «che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: la pura lingua [*die reine Sprache*]», la «lingua della verità», la «vera lingua»⁶. E la dimensione linguistica originaria, lingua adamitica con la quale l'uomo ha il compito di dare un nome alle creature mute, in quanto dette e al contempo create dalla parola divina senza suono (*Genesi* 1, 3: «Dio disse: "Sia la luce!"» E la luce fu); dimensione perduta dopo il peccato originale, e che l'uomo è destinato a cercare di ricomporre nella molteplicità delle lingue storiche. Queste, «come i cocci, in quanto frammenti di uno stesso vaso», traducendosi l'una con l'altra aspirano messianicamente a redimersi in una impossibile armonia, nel «regno predestinato e negato della conciliazione e dell'adempimento delle lingue»⁷.

Il compito del traduttore consiste pertanto nel trattenersi in questa paradossale speranza senza speranza, per corrispondere con la propria traduzione alla «sopravvivenza» (*Fortleben*) dell'originale e al contempo cercare di liberare quanto in esso aspirava alla pura lingua, senza tuttavia riuscire a conseguirla. Per far ciò, non deve sforzarsi di far somigliare la propria versione all'originale stesso. Non è di «somiglianza» (*Ähnlichkeit*) esteriore e superficiale, infatti, che qui ne va, quanto piuttosto di una profonda «affinità» 0 «parentela» (*Verwandschaft*) fra le lingue: il riconoscimento di tale parentela gli consentirà, al contempo, di ampliare nella propria traduzione - in cui dovrà trasparire con evidenza il medium della lingua originale - i confini e i limiti della sua stessa lingua.

Quanto queste preoccupazioni del primo Benjamin fossero destinate ad alimentare anche la sua riflessione più matura, è mostrato dal secondo

scritto che qui antologizziamo, tanto breve quanto intenso, steso a Berlino nei primi mesi del 1933: *Dottrina della similitudine*⁸ (poi rielaborato a Ibiza - una delle stazioni del suo esilio, iniziato il 17 marzo di quello stesso anno - in una seconda versione: *Sulla facoltà mimetica*⁹. «Ordinando parole di lingue diverse, che significano la stessa cosa, intorno a quel significato come al loro centro, allora bisognerebbe indagare come esse - che spesso non possiedono la minima similitudine reciproca - siano tutte simili a quel significato»¹⁰; ritorna qui la polarizzazione che oppone una similitudine esteriore a una profonda affinità - quella che qui Benjamin definisce «similitudine non sensibile» (*unsinnliche Ähnlichkeit*), per aprirsi però a una più generale teoria della somiglianza e dell'imitazione, di cui la dimensione linguistica non rappresenta che una (anche se particolarmente significativa) declinazione.

Se è la natura stessa a produrre similitudini (ad esempio nel fenomeno del mimetismo animale), è soprattutto all'uomo che è riservata una peculiare facoltà mimetica, una capacità di assimilarsi all'eterogeneo, che occorre indagare sotto il profilo tanto ontogenetico quanto filogenetico. Sotto il primo rispetto, l'esperienza del gioco infantile offre il campo d'indagine più ricco e interessante: il bambino non solo imita altri esseri umani (il commerciante, il maestro), ma giocando «diventa» anche mulino a vento o treno¹¹. Sotto il secondo rispetto, si può pensare che quella facoltà che ancor oggi vediamo operativa nei bambini fosse appannaggio dell'umanità primitiva tutta, che negli stadi arcaici del proprio sviluppo si mostrava in grado di afferrare somiglianze e corrispondenze fra il macro- e il microcosmo, «leggendo» ad esempio nei moti degli astri¹² o nelle viscere degli animali il percorso del destino di un uomo. Evolvendosi la specie umana, si è evoluta anche tale facoltà: apparentemente per indebolirsi e atrofizzarsi (come accade, *en raccourci*, all'adulto nei confronti del bambino), dal momento che oggi non siamo più capaci di cogliere quella rete analogica che, al di sotto delle similitudini conclamate e spesso in modo segreto e invisibile, teneva insieme ciò che crediamo irriducibilmente separato - a meno di non essere mimi o artisti¹³.

Ma, si chiede Benjamin, al posto di atrofizzazione, non si dovrebbe pensare piuttosto a una trasformazione? È proprio la dimensione linguistica, nel rapporto che lega insieme ciò che è inteso, la parola che lo dice e la grafia che lo scrive, a suggerirlo: così come il linguaggio, che alla sua origine assomiglia alla realtà attraverso l'onomatopea¹⁴, ma poi se ne distacca, mantenendo tuttavia con quanto dice un profondo rapporto di parentela, anche la scrittura, che ontogeneticamente (come insegna la grafologia¹⁵) ha un diretto rapporto con l'inconscio dello scrivente, può intendersi filogeneticamente come metamorfosi che muove da una raffigurazione pittogrammatica del significato («la lettera

Beth ha il nome di una casa») a una sua rappresentazione astratta (la grafia di «casa» non assomiglia a una casa): «La scrittura è così diventata, insieme al linguaggio, un archivio di similitudini non sensibili»¹⁶. La storia delle lingue parlate e delle scritture che le rappresentano graficamente - come storia del passaggio dalle similitudini sensibili a quelle non sensibili, e al contempo storia della capacità di «leggerle», dai primordi delle corrispondenze magiche alle moderne scritture astratte - diviene così un capitolo di quella più complessiva storia della percezione che abbiamo visto essere il quadro generale entro il quale si colloca la riflessione del Benjamin teorico del medium.

Se il saggio sul traduttore costituiva un testo esemplare del primo Benjamin, il discorso *L'autore come produttore* (progettato nel 1934 per l'Istituto per lo studio del fascismo di Parigi, ma mai effettivamente pronunciato, e pubblicato solo postumo) bene riflette l'orientamento più decisamente politicizzato del Benjamin degli anni Trenta, testimonia della sua problematica e controversa adesione al marxismo, e documenta l'influsso esercitato sul suo pensiero dalla frequentazione dell'amico Bertolt Brecht, conosciuto nel maggio del 1929.

Il lavoro sul traduttore si apriva con una sdegnosa dichiarazione di indifferenza nei confronti del pubblico («Mai, di fronte a un'opera d'arte o a una forma artistica, si rivela fecondo per la sua conoscenza il riguardo a chi la riceve»¹⁷); questo testo sull'autore ritiene decisive, al contrario, domande come quella rivolta agli intellettuali dalla rivista parigina «La Commune» in una sua inchiesta: «Per chi scrivete?»¹⁸. Come riconosce lo stesso Benjamin in apertura del saggio, la questione della posizione e del ruolo degli intellettuali, e in particolare degli scrittori, in seno alla società è un problema millenario, posto per la prima volta in chiave esplicitamente filosofica da Platone. Ma il modo tradizionale di affrontarlo - che oppone l'autonomia del poeta ai condizionamenti esercitati dagli interessi di classe, la tendenza politica dell'autore alla qualità letteraria delle sue opere, la forma della sua arte ai contenuti che essa trasmette - è sterile, perché irrigidisce in modo adialettico fattori che occorre invece considerare nel loro mutuo codeterminarsi.

Contro la concezione secondo cui un'opera politicamente giusta non ha bisogno di esibire alcun'altra qualità, Benjamin afferma che «la tendenza di una poesia può essere politicamente giusta solo se è giusta anche letterariamente»¹⁹, e ha qualità letteraria solo se implica una giusta tendenza letteraria. Ma la giusta tendenza letteraria non si può decidere sulla base di considerazioni formali, sull'adozione di questo o quel genere che sarebbe in sé più o meno rivoluzionario: «Non ci furono sempre romanzi, nel passato, non ce ne saranno sempre e necessariamente»²⁰ nel futuro; lo stesso può dirsi delle tragedie, dell'epica, dei commentari, delle traduzioni, della retorica. Insomma,

ogni forma letteraria è costitutivamente storica, e non possiede in sé e per sé un assoluto valore progressivo o regressivo. Né aiuta il riferimento ai cosiddetti contenuti: anzi, proprio il movimento della cosiddetta Nuova Oggettività (*Neue Sachlichkeit*) - è il caso delle poesie di Erich Kästner, delle fotografie di Albert Renger-Patzsch²¹ - ha dimostrato che l'apparato borghese di potere è benissimo in grado di assimilare e metabolizzare temi politici apparentemente antiborghesi e rivoluzionari all'interno del proprio sistema di interessi, estetizzandoli e trasformandoli in oggetti di contemplazione, consumo, distrazione e divertimento, piegandoli cioè alla strategia di conservazione dei rapporti di produzione vigenti.

Non è alla forma né al contenuto che occorre rivolgersi, bensì ai «rapporti sociali vivi» in quanto condizionati dai «rapporti di produzione», riguardo ai quali bisogna domandarsi che posizione assumano un'opera e il suo autore non tanto *rispetto* a essi, quanto piuttosto *in* essi: e ciò si può fare se si solleva la questione della «tecnica letteraria delle opere» e del suo uso regressivo o progressivo. Quest'ultimo è reso possibile da quelle innovazioni - nel caso della letteratura, l'invenzione della stampa - che, se portate alle loro radicali conseguenze, sono in grado di mettere fuori gioco le tradizionali dicotomie proprie della teoria borghese dell'arte, fra le quali quella che distingue fra ricercatore e divulgatore, fra scrittore e poeta, e *in primis* fra il produttore dell'opera e il suo fruitore.

Caso eclatante a tal proposito è il giornalismo²², in cui l'impazienza» nutrita dai lettori per sempre nuovi argomenti ha indotto le redazioni dei giornali a trasformarli in autori essi stessi, dando alle loro competenze sempre più spazio. Ma nell'Europa occidentale questo processo è ostacolato dal fatto che è il capitale a possedere i giornali. Al contrario, nella Russia sovietica - che Benjamin aveva avuto occasione di visitare fra il dicembre del 1926 e il febbraio del 1927²³ - «il lettore è sempre pronto a diventare scrittore, e cioè a descrivere o anche a prescrivere»²⁴; mentre lo scrittore - esemplare per Benjamin è il caso di Sergej Tret'jakov - si impegna fattivamente in una serie di attività di organizzazione popolare e di trasformazione delle funzioni proprie dell'apparato culturale. È a tale «cambiamento di funzione» che in Occidente guarda Brecht quando nel suo teatro epico costringe lo spettatore, attraverso l'interruzione dell'azione e la distruzione dell'illusione, a prender posizione attiva nei confronti della situazione rappresentata, adottando un procedimento - quello del montaggio - sperimentato dal Dadaismo e reso ormai familiare dalla stessa stampa e dalla radio, dalla fotografia e dal cinema (media sui quali si vedano a tal riguardo più diffusamente le sezioni IV e V di questa antologia).

Quel che qui emerge è il ruolo speciale attribuito al medium della parola: impiegata come commento alla fotografia al fine di abbattere le

barriere fra scrittura e immagine; integrata alla musica per trasformare un concerto sinfonico in una riunione politica, essa consente quel processo di «letterarizzazione [*Literarisierung*] di tutti i rapporti di vita» che, mette in discussione le tradizionali suddivisioni fra le arti. Pedagogico, didattico e istruttivo deve essere l'atteggiamento dell'autore come produttore: puntare non soltanto all'uso dei mezzi di produzione, ma alla loro trasformazione in senso progressivo, una trasformazione che passa per la promozione della presa di coscienza dell'intellettuale nel contesto dei mezzi di produzione, e per la funzione pragmatica delle stesse opere, che devono indurre a passare dal sapere all'agire, dalla cultura umanistica a quella politecnica.

Gli eterogenei spunti di riflessione sul linguaggio fin qui emersi confluiscono e si amalgamano in *Su alcuni motivi in Baudelaire*, il lungo saggio che chiude la sezione. L'interesse nutrito da Benjamin per la figura di Baudelaire è molto precoce. Un riferimento alla potenza della sua fantasia compare già nel dialogo filosofico su *L'arcobaleno*, qui antologizzato²⁵. In quello stesso anno, il 1915, Benjamin comincia a tradurre i lavori del poeta francese. Significativi riferimenti a Baudelaire si trovano in *Strada a senso unico* (1928)²⁶, e alcune recensioni dei primi anni Trenta testimoniano la sua perdurante attenzione²⁷. Del resto, fin dal 1927 Benjamin aveva avviato i suoi lavori preparatori al grande libro sui *passages*, nel quale (come si evince dal paragrafo 5 dell'*Exposé* intitolato «Baudelaire o le strade di Parigi») ²⁸, il poeta doveva giocare un ruolo decisivo. Ma è solo nella seconda metà degli anni Trenta che si delinea il progetto di una vera e propria monografia, destinata tuttavia a rimanere un *desideratum*. Il titolo avrebbe dovuto suonare *Charles Baudelaire. Un poeta nell'epoca del capitalismo avanzato*; e già questo sottotitolo rivela che anche questo studio, analogamente al saggio *L'autore come produttore*, avrebbe messo a tema il ruolo del poeta nel contesto sociale, produttivo e ideologico del suo tempo.

Tuttavia, come ben mostra proprio *Su alcuni motivi in Baudelaire* - che di quel progetto costituisce l'unico testo pubblicato in vita da Benjamin (sul numero 8, 1939-40, della «*Zeitschrift für Sozialforschung*») -, insieme alle considerazioni più esplicitamente sociologiche e politiche riaffiorano le più antiche preoccupazioni filosofiche e teologiche per la natura del linguaggio poetico, in fondo davvero mai sopite. Il testo rappresenta la rielaborazione di un precedente scritto, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*²⁹, steso fra l'estate e l'autunno del 1938, e modificato a malincuore in seguito al «duro colpo» infertogli da Adorno in una critica lettera del 10 novembre 1938, in cui si imputava a Benjamin una «rappresentazione stupita della fatticità» a fronte di un'insufficiente elaborazione teorica³⁰.

L'esito conclusivo della riscrittura, che convinse in pieno la redazione della rivista, rivela come Benjamin abbia fatto ricorso a una potente

iniezione di filosofia della storia nel precedente impianto di sociologia materialistica della letteratura. Filosofia della storia in molteplici sensi. Innanzitutto filosofia della storia della letteratura: come abbiamo già visto, le forme e i generi letterari sono concepiti da Benjamin come costitutivamente storici: a tale storicità non sfugge la poesia lirica, che nella contemporaneità incontra un pubblico sempre più freddo e distaccato. Con le sue *Fleurs du mal* Baudelaire è stato l'ultimo poeta lirico che fra inseguito, e raggiunto, un successo di massa su scala europea. Per tale successo ha dovuto pagare un prezzo: la perdita dell'aureola³¹ per sé, la perdita dell'aura per la propria poesia, non più parola ispirata del vate della nazione, bensì lucida e melanconica testimonianza delle -condizioni di esperienza proprie della modernità. La sua aureola è caduta nel fango a causa di un movimento brusco. Uno dei tanti propri allo stile di vita frenetica nelle metropoli: l'accensione del fiammifero, lo squillo del telefono, il ticchettio degli orologi, l'annuncio del giornale, l'attraversamento del traffico, l'urtarsi dei pedoni nel flusso magmatico della folla, il *coup* nel gioco d'azzardo, lo scatto del fotografo, e - nel modo più eclatante - il montaggio cinematografico. Si tratta di altrettante figure di quella che si potrebbe chiamare costellazione dello choc, figure alle quali si correla una «percezione a scatti» - sia essa visiva, tattile o acustica - come cifra paradigmatica della vita sensibile metropolitana, che fa propria a tutti i livelli la gestualità interrotta e atomizzata caratteristica del lavoro alla catena di montaggio. Mettendo a frutto le analisi simmeliane dedicate alla dialettica di iperestesia e anestesia prodotta dall'«intensificazione della vita nervosa» (*Steigerung des Nervenlebens*) propria della vita nelle grandi città, e la dottrina freudiana delle nevrosi traumatiche esposta in *Al di là del principio di piacere*, Benjamin sviluppa una vera e propria teoria energetica dello choc come nucleo costitutivo dell'esperienza propria della modernità. Baudelaire è il suo poeta: tipo essenzialmente traumatofilo (nella voce, nel volto, nell'andatura: tutto in lui è spezzato e interrotto), egli cerca intenzionalmente lo choc, e altrettanto intenzionalmente lo provoca. La sua vita e la sua opera sono per Benjamin l'evidente punto di congiunzione tra la filosofia della storia della letteratura e la filosofia della storia della percezione: inscrevendo la massa della formicolante città (mai direttamente rappresentata, come lo era invece stata in Poe o in Heine, eppure costantemente presente in filigrana) come «figura segreta» nelle sue opere, egli fornisce ai propri lettori - come più tardi Brecht al proprio pubblico, e soprattutto il cinema ai propri spettatori - una palestra, e la possibilità di allenarsi a parare gli urti e a controllare gli stimoli. Sotto questo rispetto, Baudelaire è colto da Benjamin come una vera e propria figura della soglia: egli non si è semplicemente arreso allo choc, alla folla, al moderno. Attratto e respinto al contempo dal nuovo orizzonte esperienziale, ha lottato (invano) per conservare - tramite il

ricorso alle *correspondances*, l'antica capacità di scorgere segrete analogie e similitudini non sensibili - il valore culturale dell'arte, in nome di «un'esperienza che cerca di stabilirsi al riparo di ogni crisi»³². Baudelaire tenta per la lirica quel che Proust - autore cruciale, con il quale pure Benjamin si era cimentato come traduttore³³ - tenta per la narrazione: la restaurazione della possibilità di fare esperienza. Sforzo titanico, ma vano, poiché nella modernità l'esperienza (*Erfahrung*) si è ormai votata a una progressiva atrofizzazione, volgendosi in esperienza vissuta (*Erlebnis*). Con l'opposizione di queste due fondamentali nozioni - che Benjamin elabora intrecciando in una complessa trama le riflessioni di Bergson, Freud, Proust e Valéry³⁴ - la filosofia della storia della letteratura e quella della percezione si aprono a una complessiva filosofia della temporalità e della memoria: l'uomo moderno è «un uomo derubato della propria esperienza»³⁵, che si affida al ricordo volontario, capace di restituirci del nostro passato solo quegli eventi che la coscienza ha metabolizzato, neutralizzandoli nei vissuti consapevoli, e lasciando così inattinte quelle esperienze che si sono accumulate inconsapevolmente nelle profondità della memoria individuale, e che sole, affiorando spontaneamente nella *mémoire involontaire*, possono alimentare la memoria collettiva, la tradizione di una comunità, la comunicazione nel senso della messa in comune dell'esperienza³⁶. A Baudelaire, poeta senza aureola di una lirica senza auraticità, non resta che cantare la cifra della modernità: la scomparsa dell'aura nell'esperienza dello choc.

[A. P.]

Bibliografia.

Sui problematici rapporti di Benjamin con la tradizione ebraica cfr. la testimonianza di G. Scholem, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia* (1975), Adelphi, Milano 1992. Sulla teoria benjaminiana della lingua si veda: H. Schweppenhäuser, *Nome I Logos / Espressione. Elementi della teoria benjaminiana della lingua*, in L. Belloi e L. Totti (a cura di), *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Editori Riuniti, Roma 1983, pp. 49-64; G. Agamben, *Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel perniere di Benjamin*, *ibid.*, pp. 65-82; A. Prete, *Benjamin e la lingua della poesia*, *ibid.*, pp. 97-110; S. Tedesco, *Il tema della lingua nelle opere giovanili di Benjamin*, in «Rivista di Estetica», 1993, n. 40-4r, pp. 187-208; E. Greblo, *Benjamin, immagine e scrittura*, in «aut aut», 1994, n. 259, pp. 55-64; W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995; M. Bröcker, *Sprache*, in M. Opitz ed E. Wizisla (a cura di), *Benjamins Begriffe* cit., vol. II, pp. 740-73.

Sulla concezione benjaminiana della letteratura e della critica letteraria: M. Durzak, *Walter Benjamin und die Literaturwissenschaft*, in «Monatshefte», LVIII

(1966), n. 3, pp. 217-31; J. Naeher, *Walter Benjamins Allegorie-Begriff als Modell: zur Konstitution philosophischer Literaturwissenschaft*, Klett-Cotta, Stuttgart 1977; M. W. Jennings, *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Cornell University Press, Ithaca-London 1987; G. Benvenuti, *La cenere lieve del vissuto: il concetto di critica in Walter Benjamin*, Bulzoni, Roma 1994; G. Carchia, *Nome e immagine: saggio su Walter Benjamin* (2000), Quodlibet, Macerata 2009; U. Steiner, *Kritik*, in M. Opitz ed E. Wizisla (a cura di), *Benjamins Begriffe* cit., vol. II, pp. 479-523.

Sulla teoria della traduzione: C. Cases, *Walter Benjamin teorico della traduzione*, in *Atti del primo convegno sui problemi della traduzione letteraria*, a cura dell'Amministrazione Comunale, Monselice 1973, pp. 39-45; J. Derrida, *Des tours de Babel* (1982), in «aut aut», 1982, nn. 189-90, pp. 67-97; M. Blanchot, *Sulla traduzione* (1960), ivi, pp. 98-101; P. De Man, *Conclusions. Walter Benjamin's «The Task of the Translator»* (1983), in «Yale French Studies», 1985, n. 69, pp. 25-46; J.-R. Ladmiral, *Les enjeux métaphysiques de la traduction. À propos d'une critique de Walter Benjamin*, in «Le Cahier du Collège international de philosophie», 1988, n. 6, pp. 39-44; D. Porter, *Psychoanalysis and the Task of the Translator*, in «MLN», cxv (1989), n. 5, pp. 1066-84; S. Mazziotti, *Critica della traduzione. Note a «Il compito del traduttore» di Walter Benjamin*, in «Il cannocchiale», 1994, n. 30, pp. 169-74; H. J. Vermeer, *La traduzione come utopia. Walter Benjamin teorico della traduzione*, in R. Arntz (a cura di), *La traduzione. Nuovi approcci tra teoria e pratica*, Cuen, Napoli 1995, pp. 1-46; S. Weber, *Un-Übersetzbarkeit. Zu Benjamins' Aufgabe des Übersetzers*, in A. Haverkamp (a cura di), *Die Sprache der Anderen*, Fischer, Frankfurt am Main 1997, pp. 121-46; i saggi raccolti a cura di A. Nouss in «TTR: traduction, terminologie, rédaction», x (1997), n. 2 (numero dedicato a *L'essai sur la traduction de Walter Benjamin: traductions critiques I Walter Benjamin's Essay on Translation: Critical Translations*); J.-R. Ladmiral, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in K. Garber e L. Rehm (a cura di), *Global Benjamin* cit., vol. I, pp. 298-306; A. Nouss, *L'ange traducteur. Théorie de la traduction et théorie de l'histoire chez Walter Benjamin*, *ibid.*, pp. 317-30; E. Weber, *Das Medium der Lehre: zu Benjamins «Die Aufgabe des Übersetzers»*, in Ch. Hoffmann e C. Welsh (a cura di), *Umwege des Lesens*, Parerga, Berlin 2006, pp. 175-83.

Sulla dottrina della mimesi: J. Leinweber, *Mimetisches Vermögen und allegorisches Verfahren. Studien zu Walter Benjamin und seiner Lehre vom Ähnlichen*, Phil. Dissertation, Marburg 1978; A. Rabinbach, *Introduction to Walter Benjamin's «Doctrine of the Similar»*, in «NGC», vi (1979), n. 2, pp. 60-64; G. Gebauer e C. Wulf, *Unsinnliche Ähnlichkeit. Zur Sprachanthropologie Walter Benjamins*, in Id., *Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft*, Rowohlt, Hamburg 1992, pp. 374-88; B. Menke, «Magie» des Lesens - Raum des Lesens. Über Lektüre und Konstellation in Benjamins Lehre(n) vom Ähnlichen, in T. Regehly e I. Gniosdorsch (a cura di), *Namen, Texte, Stimmen. Walter Benjamins Sprachphilosophie*, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Stuttgart 1993, pp. 109-37; M. Taussig, *Mimesis and Alterity*, Routledge, London-New York 1993; M. Bröcker, *Benjamins Versuch «Über das mimetische Vermögen»*, in K. Garber e L. Rehm (a cura di), *Global Benjamin* cit., vol. I, pp. 272-81; S. Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Fischer, Frankfurt am Main 1997; T. Miller, *Mimesis, Mimikry, and Critical Theory in Exile. Walter Benjamin's Approach to the Collège de Sociologie*, in E. Barkan e M.-

D. Shelton (a cura di), *Borders, Exiles, Diasporas*, Stanford University Press, Stanford (Ca.) 1998, pp. 123-33; T. Lang, *Mimetisches oder semiologisches Vermögen? Studien zu Walter Benjamins Begriff der Mimesis*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998; W. Bock, *Walter Benjamin und die Sterne. Anmerkungen zu magischen Elementen in Benjamins Theorie der Mimesis und der Aura*, in K. Garber e L. Rehm (a cura di), *Global Benjamin* cit., vol. I, pp. 409-24; C. Cappelletto, *Noie su due frammenti di Benjamin*, in «Materiali di estetica», 2000, n. 3, pp. 17-24; C. Jacobs, *Not, Bremse: Nichts wird je (wieder) so sein, wie es war. Zu Benjamins «Lehre vom Ähnlichen» und «Über Sprache überhaupt»*, in C. L. Hart Nibbrig (a cura di), *Übersetzen: Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, pp. 394-422; B. Hanssen, *Language and Mimesis in the Work of Walter Benjamin*, in D. Ferris (a cura di), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 54-72; D. M. Fittier, *Ein Kosmos der Ähnlichkeit: frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin*, Aisthesis, Bielefeld 2005.

Su *L'autore come produttore*: M. Cacciari, *Di alcuni motivi in Walter Benjamin (da «Ursprung des deutschen Trauerspiels» a «Der Autor als Produzent»)* (1975), in F. Relia (a cura di), *Critica e storia. Materiali su Benjamin*, Cluva, Venezia 1980, pp. 41-71; G. Pasqualotto, *Benjamin oltre l'autore come produttore*, in E. Rutigliano e G. Schiavoni (a cura di), *Caleidoscopio benjaminiano*, Istituto italiano di studi germanici, Roma 1987, pp. 181-92; J. Stopford, *The Death of the Author (as producer)*, in «p&r. Philosophy and Rhetoric», XXIII (1990), n. 3, pp. 184-91.

Sull'interpretazione benjaminiana di Baudelaire: R. Tiedemann, *Nachwort*, in W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969, pp. 167-91; A. Prete, *Un'allegoria d'autunno. Baudelaire e Benjamin*, in «aut aut», clxxxix-cxc (1982), pp. 185-202; R. Luperini, *Costruzione di una «costruzione»: il «Baudelaire» di Benjamin, il moderno, l'allegoria*, in «Allegoria», 1 (1989), n. 3, pp. 7-35; A. E. Benjamin, *Tradition and the Experience. Walter Benjamin's «Some Motifs in Baudelaire»*, in A. E. Benjamin (a cura di), *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, Routledge, London-New York 1989, pp. 122-40; C. Buci-Glucksmann, *La ragione barocca: da Baudelaire a Benjamin* (1984), Costa & Nolan, Genova 1992; B. Schlossman, *Benjamin's «Über einige Motive bei Baudelaire»: The Secret Architecture of Correspondances*, in «MLN», CVII (1992), n. 3, pp. 548-79; R. Nägele, *The Poetic Ground Laid Bare (Benjamin Reading Baudelaire)*, in D. S. Ferris (a cura di), *Walter Benjamin: Theoretical Questions* cit., pp. 118-38; G. Raulet, *Chockerlebnis, mémoire involontaire und Allegorie. Zu Benjamins Revision seiner Massenästhetik in «Über einige Motive bei Baudelaire»*, in «Zeitschrift für kritische Theorie», 1996, n. 2, pp. 5-28; G. Raulet, *Choc, mémoire involontaire et allégorie. La révision de l'expérience du choc dans les «Thèses baudelairiens»*, in G. Raulet e U. Steiner (a cura di), *Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Esthétique et philosophie de l'histoire*, Lang, Bern 1998, pp. 115-42.

Il compito del traduttore

Mai, di fronte a un'opera d'arte o a una forma artistica, si rivela fecondo per la sua conoscenza il riguardo a chi la riceve. Non solo ogni riferimento a un pubblico determinato o ai suoi esponenti porta fuori strada: ma anche il concetto di un ricettore «ideale» è nocivo in tutte le indagini di teoria dell'arte, poiché queste sono semplicemente tenute a presupporre l'esistenza e la natura dell'uomo in generale. Così anche l'arte si limita a presupporre la natura fisica e spirituale dell'uomo - ma, in nessuna delle sue opere, la sua attenzione. Poiché nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori.

Una traduzione è destinata ai lettori che non comprendono l'originale? Ciò sembra spiegare a sufficienza la differenza di rango fra l'uno e l'altra nel dominio dell'arte. Inoltre sembra questa la sola ragione possibile di ripetere più volte «la stessa cosa». Ma che cosa «dice» un'opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a chi la comprende. L'essenziale, in essa, non è comunicazione, non è messaggio. Ma la traduzione che volesse trasmettere e mediare non potrebbe mediare che la comunicazione - e cioè qualcosa di inessenziale. Ed è questo infatti un segno di riconoscimento delle cattive traduzioni. Ma ciò che si trova, in un'opera poetica, oltre e al di là della comunicazione - e anche il cattivo traduttore ammette che si tratta dell'essenziale -, non è generalmente considerato come l'inafferrabile, misterioso, «poetico»? Che il traduttore può restituire solo in quanto si mette a poetare a sua volta? Di qui deriva, in effetti, un secondo contrassegno della cattiva traduzione, che si può definire così come una trasmissione imprecisa di un contenuto inessenziale. E così si resta finché la traduzione pretende di servire al lettore. Ma se la traduzione fosse destinata al lettore, dovrebbe esserlo anche l'originale. Se l'originale non esiste per il lettore, perché la traduzione dovrebbe potersi intendere in base a questo riferimento?

La traduzione è una forma. Per intenderla come tale, bisogna risalire all'originale. Poiché la legge della traduzione è racchiusa in esso, o nella sua stessa traducibilità. La questione della traducibilità di un'opera può essere intesa in due sensi. E cioè può significare: se l'opera troverà mai, nella totalità dei suoi lettori, un traduttore adeguato; o - e più propriamente - se l'opera, nella sua essenza, consenta una traduzione, e quindi - giusta il significato di questa forma - la esiga. In linea di

principio la prima questione ammette solo una soluzione problematica, mentre quella della seconda è apodittica. Solo un pensiero superficiale, negando il significato indipendente della seconda, le dichiarerà equivalenti. Di fronte a esso bisogna richiamare l'attenzione sul fatto che certi concetti di relazione conservano tutto il loro significato, anzi forse il loro significato migliore, se non sono riferiti a priori esclusivamente all'uomo. Così si potrebbe parlare di una vita o di un istante indimenticabile, anche se tutti gli uomini li avessero dimenticati. Poiché se la loro essenza esigesse di non essere dimenticati, quel predicato non conterrebbe nulla di falso, ma solo un'esigenza a cui gli uomini non corrispondono, e insieme il rinvio a una sfera in cui fosse corrisposta: a un ricordo di Dio. Analogamente, la traducibilità di configurazioni linguistiche dovrebbe essere tenuta presente anche se esse fossero intraducibili per gli uomini. E non lo sono forse di fatto, almeno in una certa misura, secondo un concetto rigoroso della traduzione? È in questa forma separata che bisogna porre la questione se la traduzione di determinate creazioni linguistiche sia, o meno, esigibile. Poiché si può affermare che se la traduzione è una forma, la traducibilità deve essere essenziale a certe opere.

La traducibilità inerisce essenzialmente a certe opere: ciò non significa che la loro traduzione sia essenziale per le opere stesse, ma vuol dire che un determinato significato inerente agli originali si manifesta nella loro traducibilità. Che una traduzione, per quanto buona, non possa mai significare qualcosa per l'originale, è fin troppo evidente. E tuttavia essa è in intimo rapporto con l'originale in forza della sua traducibilità. Anzi, questo rapporto è tanto più intimo in quanto per l'originale in sé non significa più nulla. Può essere definito naturale, o meglio ancora un rapporto di vita. Come le manifestazioni vitali sono intimamente connesse con il vivente senza significare qualcosa per lui, così la traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua vita quanto, piuttosto, dalla sua «sopravvivenza». Tanto è vero che la traduzione è più tarda dell'originale, e segna appunto, nelle opere eminenti, che non trovano mai i loro traduttori d'elezione all'epoca in cui sorgono, lo stadio della loro sopravvivenza. È in senso pienamente concreto, e non metaforico, che bisogna intendere l'idea della vita e sopravvivenza delle opere d'arte. Che la vita non si debba attribuire solo alla fisicità organica, è stato intuito anche nelle epoche in cui il pensiero era più prevenuto. Ma non si tratta di estendere l'impero della vita sotto il fragile scettro dell'anima, come ha cercato di fare Fechner; per non dire che la vita possa essere definita in base ai momenti ancor meno determinanti dell'animalità, come il sentire, che la può caratterizzare solo occasionalmente. È solo quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà storia e che non è solo lo scenario di essa, che si rende giustizia al concetto di vita. Poiché è in base alla storia, e non alla natura, per tacere

di una natura così incerta come il sentire o l'anima, che va determinato, in ultima istanza, l'ambito della vita. Di qui deriva, per il filosofo, il compito di intendere ogni vita naturale in base a quella più ampia della storia. E non è, almeno la sopravvivenza delle opere, molto più facilmente riconoscibile di quella delle creature? La storia delle grandi opere d'arte conosce la loro discendenza dalle fonti, la loro formazione nell'epoca dell'artista e il periodo della loro sopravvivenza - di massima eterna - presso le generazioni successive. Questa sopravvivenza, quando viene alla luce, prende il nome di gloria. Traduzioni che sono più che semplici trasmissioni, sorgono quando un'opera ha raggiunto, nella sua sopravvivenza, l'epoca della sua gloria. Per cui non tanto servono alla sua gloria, come i cattivi traduttori affermano del loro lavoro, quanto piuttosto le devono la loro esistenza. In esse la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento.

Questo dispiegamento, che è quello di una vita elevata e peculiare, è determinato da una finalità altrettanto peculiare ed elevata. Vita e finalità: il loro rapporto apparentemente evidente e che pure quasi si sottrae alla conoscenza, si dischiude solo se quello scopo a cui collaborano tutte le singole finalità della vita non è a sua volta cercato nella sfera stessa della vita, ma in una sfera superiore. Tutte le manifestazioni finalistiche della vita, come la loro finalità in generale, non tendono in definitiva alla vita, ma all'espressione della sua essenza, all'esposizione del suo significato. Così la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro. Essa stessa non può certo rivelare o istituire questo rapporto segreto; ma può esporlo in quanto lo realizza in forma embrionale o intensiva. E questa esposizione di un oggetto significato mediante il tentativo, lo spunto della sua costituzione, è un modo di esposizione affatto peculiare, quale difficilmente si può trovare nell'ambito della vita non linguistica. Poiché questa possiede, nelle analogie e nei segni, forme di riferimento diverse dalla realizzazione intensiva, e cioè allusiva e anticipatoria. Ma l'accennato intimo rapporto delle lingue è quello di una convergenza tutta particolare. Esso consiste nel fatto che le lingue non sono estranee fra loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire.

Con questo tentativo di spiegazione, sembra che l'indagine sfoci nuovamente, dopo una serie di vani rigiri, nella teoria tradizionale della traduzione. Poiché si potrebbe dire: se nelle traduzioni deve inverarsi l'affinità delle lingue, ciò non può accadere se non in quanto esse trasmettano, con la massima esattezza possibile, forma e significato dell'originale. Senonché quella teoria non saprebbe definire il significato di questa esattezza, e non potrebbe quindi, alla fine, render conto di ciò che è essenziale nelle traduzioni. Ma in realtà l'affinità delle lingue si

esprime, in una traduzione, in forma molto più profonda e definita che non sia la superficiale e vaga somiglianza di due opere poetiche. Per cogliere il vero rapporto fra originale e traduzione, occorre avviare una considerazione affatto simile, nel suo intento, alle argomentazioni con cui la critica della conoscenza prova l'impossibilità di una teoria della copia dell'oggetto. Come si mostra che nella conoscenza non potrebbe darsi obiettività, e neppure la pretesa a essa, se essa consistesse in copie, così si può dimostrare che nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella sua ultima essenza, alla somiglianza con l'originale. Poiché nella sua sopravvivenza, che non potrebbe chiamarsi così se non fosse mutamento e rinnovamento del vivente, l'originale si trasforma. C'è una maturità postuma anche delle parole che si sono fissate. Ciò che ai tempi di un autore può essere stata la tendenza del suo linguaggio poetico, può in seguito essere chiuso e finito, tendenze implicite possono sorgere *ex novo* dal testo già formato. Ciò che allora era nuovo, può essere in seguito logoro e consumato, ciò che allora era corrente, può suonare in seguito arcaico. Cercare l'essenziale di questi mutamenti - come anche di quelli, non meno continui, del significato - nella soggettività dei posteri, anziché nella vita più intima della lingua e delle sue opere, significherebbe - anche ammesso il più crudo psicologismo - scambiare essenza e motivo di una cosa, o, più esattamente, negare uno dei più potenti e fecondi processi storici per debolezza di pensiero. E anche se si volesse fare dell'ultimo tratto di penna dell'autore il colpo di grazia dell'opera, neppure questo potrebbe salvare quella morta teoria della traduzione. Poiché, come il tono e il significato delle grandi opere poetiche cambiano radicalmente - con i secoli, così cambia anche la lingua materna del traduttore. Anzi, mentre la parola del poeta sopravvive nella sua lingua, anche la più grande delle traduzioni è destinata a entrare (e a essere assorbita) nello sviluppo della lingua, e a perire nel suo rinnovamento.

La traduzione è così lontana dall'essere la sorda equazione di due lingue morte, che - fra tutte le forme - proprio a essa tocca come compito specifico di avvertire e tener presente quella maturità postuma della parola straniera, e i dolori di gestazione della propria.

Se nella traduzione si esprime l'affinità delle lingue, ciò non ha luogo per una vaga somiglianza della riproduzione e dell'originale. Come è evidente, in generale, che all'affinità non deve corrispondere necessariamente una somiglianza. E il concetto di affinità concorda, in questo contesto, con il suo uso più stretto, anche nel senso che esso non può essere sufficientemente definito (in entrambi i casi) da identità di discendenza, per quanto - per la determinazione di quell'uso più stretto - il concetto di discendenza rimanga indispensabile. In che cosa si può cercare l'affinità di due lingue, a prescindere da una parentela storica? Certo altrettanto poco nella somiglianza di opere poetiche che in quella

delle loro parole. Piuttosto, ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò, che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: la pura lingua. Mentre cioè tutti i singoli elementi - parole, proposizioni, nessi sintattici - di lingue diverse si escludono reciprocamente, esse si integrano nelle loro stesse intenzioni. Per cogliere esattamente questa legge - una delle leggi fondamentali della filosofia del linguaggio - bisogna distinguere, nell'intenzione, dall'inteso il modo di intendere. In *Brot* e *pain* l'inteso è senza dubbio identico, ma il modo di intenderlo non lo è. Dipende, cioè, dal modo di intendere che le due parole significano qualcosa di diverso per il francese e per il tedesco, che non sono intercambiabili per l'uno e per l'altro, e che anzi, in ultima istanza, tendono a escludersi; mentre dipende dall'inteso che esse, prese assolutamente, significano una sola e medesima cosa. Mentre così il modo di intendere, in queste due parole, diverge reciprocamente, esso si integra nelle due lingue a cui esse appartengono. E precisamente, in esse, i modi di intendere si integrano nell'inteso. Nelle lingue singole, non integrate, il loro inteso non si trova mai in relativa indipendenza, come nelle singole parole o proposizioni, ma è piuttosto in un continuo divenire, in attesa di affiorare come la pura lingua dall'armonia di tutti quei modi di intendere. Fino a quel momento esso rimane nascosto nelle lingue. Ma se esse si sviluppano così sino alla fine messianica della loro storia, è la traduzione, che si accende all'eterna sopravvivenza delle opere e all'infinita reviviscenza delle lingue, a fare sempre di nuovo la prova di quella sacra crescita delle lingue: quanto il loro segreto sia lontano dalla rivelazione, quanto possa diventare presente nel sapere di questa distanza.

Ciò equivale ad ammettere che ogni traduzione è solo un modo pur sempre provvisorio di fare i conti con l'estraneità delle lingue. Un'altra soluzione che non sia solo temporale e provvisoria, una soluzione istantanea e definitiva di questa estraneità, rimane preclusa agli uomini o non è, comunque, direttamente perseguibile. Ma, in forma mediata, è la crescita delle religioni che matura nelle lingue il seme nascosto di una lingua più alta. La traduzione quindi, per quanto non possa avanzare pretese circa la durata delle sue creazioni, e si differenzi in ciò dall'arte, non nasconde la sua tendenza a uno stadio ultimo, definitivo e decisivo di ogni formazione linguistica. In essa l'originale trapassa, per così dire, in una zona superiore e più pura della lingua, in cui a lungo andare non può vivere, come del resto è lontano dal raggiungerla in tutte le parti della sua figura, ma a cui tuttavia per lo meno accenna, in modo straordinariamente penetrante, come al regno predestinato e negato della conciliazione e dell'adempimento delle lingue. Esso non raggiunge mai in blocco questo regno o quella zona, ma a essa appartiene ciò che, in

una traduzione, è più che mera comunicazione. Più esattamente, questo nucleo essenziale si potrebbe definire come ciò che - in una traduzione - non è a sua volta traducibile. Si tolga cioè, da una traduzione, tutto ciò che in essa è comunicazione, e lo si traduca, e resterà tuttavia intangibile ciò a cui mirava il lavoro del vero traduttore. E ciò non si lascia trasferire a sua volta come il verbo poetico dell'originale, poiché il rapporto tra contenuto e lingua è affatto diverso nell'originale e nella traduzione. Se essi formano, nel primo, una certa unità come il frutto e la scorza, la lingua della traduzione avvolge il suo contenuto come un mantello regale in ampie pieghe. Poiché essa significa una lingua superiore a quella che essa è, e resta quindi inadeguata rispetto al suo contenuto, possente ed estranea. Questa incongruenza impedisce ogni ulteriore trasposizione e, nello stesso tempo, la rende superflua. Poiché ogni traduzione di un'opera da un determinato punto temporale della storia linguistica rappresenta e sostituisce (per un determinato aspetto del suo contenuto) quelle in tutte le altre lingue. La traduzione trapianta quindi l'originale in un dominio linguistico più definitivo, per lo meno in senso ironico, in quanto l'originale stesso non può più esserne trasferito da alcuna nuova traduzione, ma solo elevato sempre di nuovo e in altre parti in esso. Non a caso la parola «ironico» può ricordare qui argomentazioni dei romantici. Essi hanno capito prima di altri che le opere hanno una vita, e di questa vita la traduzione è una suprema conferma. È vero che essi non hanno riconosciuto questo valore della traduzione, e hanno rivolto tutta la loro attenzione alla critica, che rappresenta anch'essa un momento, benché minore, della sopravvivenza delle opere. Ma anche se la loro teoria non si è quasi rivolta alla traduzione, la loro stessa grande opera di traduttori implicava il sentimento dell'essenza e della dignità di questa forma. Questo sentimento - come tutto fa ritenere - non è di necessità più forte nel poeta; anzi, in lui come poeta, trova forse posto meno che in ogni altro. Neppure la storia conforta il pregiudizio tradizionale per cui i traduttori eminenti sarebbero poeti e i poeti mediocri cattivi traduttori. Molti dei maggiori, come Lutero, Voß, Schlegel, sono incomparabilmente più significativi come traduttori che come poeti; nel caso di altri fra i massimi, come Hölderlin e George, non è sufficiente il solo concetto di poeta per definire il complesso della loro produzione, ma ancor meno quello di traduttore. Poiché infatti la traduzione è una forma propria, così anche il compito del traduttore va inteso come un compito a sé e nettamente distinto da quello del poeta.

Esso consiste nel trovare quell'intenzione nei confronti della lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale. Appare qui un tratto assolutamente distintivo della traduzione rispetto all'opera poetica, l'intenzione della quale non è mai diretta alla lingua come tale, alla sua totalità, ma solo e immediatamente a determinati contenuti linguistici. Ma la traduzione non si trova, come l'opera poetica, per così

dire all'interno della foresta del linguaggio, ma al di fuori di essa, dirimpetto a essa, e, senza porvi piede, vi fa entrare l'originale, e ciò in quel solo punto dove l'eco nella propria lingua può rispondere all'opera della lingua straniera. Non solo la sua intenzione è rivolta a qualcosa d'altro da quella dell'opera poetica, e cioè a una lingua nel suo complesso a partire da una singola opera d'arte in una lingua straniera, ma è essa stessa diversa: quella del poeta è ingenua, primaria, intuitiva, quella del traduttore derivata, ultima, ideale. Infatti quello che ispira il suo lavoro è il grande motivo dell'integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera. Un lavoro in cui le singole proposizioni, opere, giudizi non giungono mai a intendersi - come quelli che restano affidati alla traduzione -, ma in cui le lingue stesse concordano fra loro, integrate e riconciliate nel modo del loro intendere. Ma se c'è una lingua della verità, in cui gli ultimi segreti intorno a cui ogni pensiero si affatica sono conservati senza tensione e quasi tacitamente, questa lingua della verità è la vera lingua. E proprio questa lingua, nel presentire e descrivere la quale è la sola perfezione cui il filosofo può aspirare, è intensivamente nascosta nelle traduzioni. Non c'è una musa della filosofia, e non c'è nemmeno una musa della traduzione. Ma esse non sono neppure grette, come vorrebbero certi artisti sentimentali. Poiché c'è un ingegno filosofico il cui carattere più intimo è l'aspirazione a quella lingua che si annuncia nella traduzione: «Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient par une frappe unique, elle même matériellement la vérité». Se ciò a cui alludono queste parole di Mallarmé si lascia definire rigorosamente dal filosofo, allora la traduzione, con i suoi germi di una lingua siffatta, è a metà strada fra la poesia e la dottrina. La sua opera è meno caratterizzata dell'una e dell'altra, ma non s'imprime meno profondamente nella storia.

Se il compito del traduttore appare in questa luce, le vie della sua soluzione rischiano di diventare tanto più oscure e inestricabili. Anzi, il compito di far maturare nella traduzione il seme della pura lingua, sembra affatto insolubile, indefinibile in alcuna soluzione. Poiché non si sottrae il terreno a ogni soluzione quando la restituzione del significato cessa di essere determinante? Poiché questo - volto al negativo - è il significato di tutto quanto precede. Fedeltà e libertà - libertà della restituzione conforme al senso e, al suo servizio, fedeltà alla parola - sono i concetti tradizionali in ogni disputa sulle traduzioni. A una teoria che cerca altro, nella traduzione, dalla restituzione del senso, non pare che essi possano più servire. È vero che il loro impiego tradizionale vede sempre questi concetti in un'antinomia insolubile. Che cosa può rendere, infatti, proprio la fedeltà per la restituzione del senso? La fedeltà nella

traduzione della parola singola non può quasi mai restituire pienamente il senso che essa ha nell'originale. Poiché il senso, nel suo valore poetico per l'originale, non si esaurisce nell'inteso, ma riceve quel valore proprio dal modo in cui l'inteso è legato al modo di intendere nella parola specifica. È ciò che si suol dire nella formula per cui le parole recano con sé una tonalità affettiva. Proprio la fedeltà letterale nei confronti della sintassi sconvolge interamente la restituzione del senso e rischia di condurre difilato all'inintelligibilità. L'Ottocento aveva davanti le traduzioni hölderliniane da Sofocle come esempi mostruosi di questa fedeltà alla lettera. Quanto poi la fedeltà nella restituzione della forma renda difficile la restituzione del senso, è cosa che si intende da sé. Quindi l'esigenza della fedeltà alla lettera è indeducibile dall'interesse della conservazione del senso. A quest'ultima serve assai più - anche se assai meno alla poesia e alla lingua - la libertà indisciplinata di cattivi traduttori. Quell'esigenza, il cui diritto è palese, la cui ragione è profondamente nascosta, va quindi intesa in base a rapporti più validi. Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe - come i cocci in quanto frammenti di uno stesso vaso - frammenti di una lingua più grande. Proprio perciò essa deve prescindere, in misura elevata, dall'intento di comunicare alcunché, dal senso, e l'originale le è essenziale, in questo, solo in quanto ha già liberato il traduttore e la sua opera dalla fatica e dall'ordine della comunicazione. Anche nell'ambito della traduzione vale: *ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος*, all'inizio era la parola. Perciò la sua lingua può, anzi deve agire liberamente nei confronti del senso, per non restituire l'*intentio* di quello, ma come armonia, come integrazione alla lingua in cui quell'*intentio* si comunica, far risuonare il proprio genere di *intentio*. Per cui non è, specie all'epoca del suo sorgere, il vanto supremo della traduzione, quello di leggersi come un originale della sua lingua. Anzi il valore della fedeltà, che è garantita dalla letteralità, è proprio questo: che si esprima, nell'opera, la grande aspirazione all'integrazione linguistica. La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale la luce della pura lingua, come rafforzata dal medium proprio di quest'ultima. Ciò che si ottiene soprattutto con la fedeltà nella restituzione della sintassi, ed essa mostra che la parola, e non la proposizione, è l'elemento originario del traduttore. Poiché la proposizione è come un muro davanti alla lingua dell'originale, mentre la parola singola è l'arcata.

Se fedeltà e libertà della traduzione sono state considerate da sempre come tendenze divergenti, anche questa più profonda interpretazione dell'una non sembra tale da riconciliarle, ma, anzi, da negare all'altra

ogni diritto. A che si riferisce infatti la libertà se non alla restituzione del senso, che (secondo questa interpretazione) deve cessare di essere normativa? Ma - se è lecito identificare il senso di una creazione linguistica con quello della sua comunicazione - resta pur sempre, vicinissimo a esso eppure infinitamente lontano, nascosto sotto di esso o più chiaro, oscurato o più forte, al di là di ogni comunicazione, qualcosa di ultimo e decisivo. Rimane, in ogni lingua e nelle sue creazioni, oltre il comunicabile un non comunicabile, qualcosa - secondo il rapporto in cui lo si coglie - di simboleggiante o di simboleggiato. Di solo simboleggiante nelle creazioni finite delle lingue; ma simboleggiato nel divenire delle lingue stesse. E ciò che cerca di rappresentarsi, anzi di costituirsi nel divenire delle lingue, ciò è quel nucleo della pura lingua stessa. Che se questo nucleo, benché nascosto e frammentario, è tuttavia presente nella vita come il simboleggiato stesso, risiede come solo simboleggiante nelle creazioni. Se quest'ultima essenza che è la pura lingua stessa è vincolata, nelle lingue, solo al materiale linguistico e alle sue trasformazioni, essa è gravata, nelle creazioni, dal senso greve ed estraneo. Liberarla da questo senso, fare del simboleggiante il simboleggiato stesso, riottenere - nel movimento linguistico - foggiate la pura lingua, è il grande e unico potere della traduzione. In questa pura lingua, che più nulla intende e più nulla esprime, ma come parola priva di espressione e creativa è l'inteso in tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono a una sfera in cui sono destinati a estinguersi. E proprio in essa la libertà della traduzione riceve un nuovo e superiore diritto. Non è dal senso della comunicazione (liberare dal quale è proprio il compito della fedeltà) che la libertà riceve la sua ragion d'essere. Essa piuttosto si esercita, in nome della pura lingua, su e nei confronti della propria. Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella versione: è questo il compito del traduttore. In nome del quale egli spezza limiti annosi della propria lingua: Lutero, Voß, Hölderlin, George, hanno allargato i confini del tedesco. Il valore - stando così le cose - che rimane al senso per il rapporto di originale e traduzione, si può riassumere in un'immagine. Come la tangente tocca la circonferenza di sfuggita e in un solo punto, e come questo contatto sì, ma non il punto, le prescrive la sua legge, per cui essa continua all'infinito la sua via retta, così la traduzione tocca l'originale di sfuggita e solo nel punto infinitamente piccolo del senso, per continuare, secondo la legge della fedeltà, nella libertà del movimento linguistico, la sua propria vita. Il vero significato di questa libertà, anche senza citarla né spiegarla, è stato definito da Rudolf Pannwitz in alcune considerazioni contenute nella sua *Crisi della cultura europea*, e che sono probabilmente, insieme alle tesi di Goethe nelle note al *Divan*, quanto di meglio si sia pubblicato in Germania sulla teoria della traduzione. Vi si dice che «le nostre versioni,

anche le migliori, partono da un falso principio, in quanto si propongono di germanizzare l'indiano, il greco, l'inglese, invece di indianizzare, grecizzare, inglesizzare il tedesco. Esse hanno un rispetto molto maggiore per gli usi della propria lingua che per lo spirito dell'opera straniera [...]. L'errore fondamentale del traduttore è di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera. Egli deve, specie quando traduce da una lingua molto remota, risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono; egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera; non si ha l'idea della misura in cui ciò è possibile, e in cui ogni lingua si può trasformare, e lingua da lingua si distingue quasi solo come un dialetto dall'altro, e non già se è presa troppo disinvoltamente e alla leggera, ma proprio quando è presa in tutto il suo peso».

Fino a che punto una traduzione possa corrispondere all'essenza di questa forma, è determinato oggettivamente dalla traducibilità dell'originale. Quanto minor valore e dignità ha la sua lingua, quanto più esso è comunicazione, e tanto meno se ne può ricavare per la traduzione, finché l'assoluto primato di quel senso, lungi dall'essere la leva di una traduzione piena di forma, la rende impossibile. Quanto più alta la qualità di un'opera, e tanto più essa rimane - anche nel contatto più fuggevole col suo senso - ancora traducibile. Ciò vale, naturalmente, solo per gli originali. Le traduzioni, invece, si rivelano intraducibili non per la gravità, ma per l'eccessiva leggerezza con cui il senso aderisce a esse. Di ciò, come in ogni altro aspetto fondamentale, si prestano a conferma le versioni di Hölderlin, specie quelle delle due tragedie di Sofocle. In esse l'armonia delle lingue è così profonda, che il significato resta solo sfiorato dalla lingua come un'arpa eolica dal vento. Le traduzioni di Hölderlin sono immagini originarie della loro forma; esse stanno, anche alle versioni più perfette dei loro testi, come l'immagine originaria all'immagine che funge da modello, come risulta dal confronto fra le traduzioni di Hölderlin e di Borchardt della terza ode pitica di Pindaro. Proprio perciò abita in esse, più che in altre, il pericolo terribile e originario di ogni traduzione: che le porte di una lingua così estesa e dominata si chiudano - e chiudano il traduttore nel silenzio. Le traduzioni da Sofocle furono l'ultima opera di Hölderlin. In esse il senso precipita di abisso in abisso, fino a rischiare di perdersi in profondità linguistiche senza fondo. C'è bensì un arresto. Ma nessun testo lo concede al di fuori del sacro, in cui il senso ha cessato di essere lo spartiacque tra il fiume della lingua e quello della rivelazione. Dove il testo immediatamente, senza la mediazione del senso, nella sua lettera, appartiene alla vera lingua, alla verità o alla dottrina, è traducibile per definizione. Non più per sé, ma solo per le lingue. Di fronte a esso si

richiede, da parte della traduzione, una fiducia così illimitata che, come in esso lingua e rivelazione, così in essa giungano a fondersi, senza tensione, letteralità e libertà nella forma della versione interlineare. Poiché tutti i grandi scritti devono contenere in una certa misura, ma sommamente i sacri, fra le righe la loro traduzione virtuale. La versione interlineare del testo sacro è l'immagine originaria o l'ideale di ogni traduzione.

Dottrina della similitudine

La conoscenza degli ambiti del «simile» è di fondamentale importanza per fare luce su vasti settori del sapere occulto. Ma tale conoscenza deve essere raggiunta, non tanto sulla scorta di similitudini già riscontrate, quanto attraverso la ricostruzione dei processi che producono tale similitudine. La natura produce similitudini; basti solo pensare al mimetismo animale. Ma la più alta capacità di produrre similitudini appartiene all'uomo. Forse non c'è proprio nessuna delle sue superiori funzioni, che non sia condizionata in modo decisivo dalla facoltà mimetica. Ma questa facoltà ha una storia, e ciò sia in senso filogenetico che ontogenetico. Per quanto riguarda quest'ultimo, la sua scuola è, per molti aspetti, il gioco. Innanzitutto, i giochi infantili sono completamente permeati di comportamenti mimetici e il loro ambito non è affatto limitato a ciò che un uomo imita dell'altro. Il bambino non gioca solo a «fare» il commerciante o il maestro, ma anche il mulino a vento e il treno. Ma, ora, la domanda che ne deriva è questa: a cosa gli serve veramente questa pratica di comportamento mimetico?

La risposta presuppone la chiara comprensione del significato filogenetico del comportamento mimetico. Per arrivare a comprenderlo non basta pensare a ciò che noi oggi intendiamo con il concetto di similitudine. È noto che la sfera vitale che, un tempo, appariva governata dalla legge della similitudine era molto più vasta. Era il micro- e il macrocosmo, tanto per citare solo una delle tante definizioni che questo tipo di esperienza della similitudine ha trovato nel corso della storia. Anche ora, per i contemporanei, si può affermare che i casi in cui essi nella vita quotidiana percepiscono consapevolmente le similitudini, sono solo un minuscolo frammento di quegli innumerevoli casi, in cui la similitudine li determina inconsapevolmente. Le similitudini percepite consapevolmente - per esempio nei volti - sono, se paragonate alle molte altre infinite similitudini percepite inconsapevolmente o non percepite affatto, come il blocco massiccio dell'iceberg immerso sott'acqua rispetto alla piccola punta che si vede affiorare in superficie.

Ma queste corrispondenze naturali acquistano un'importanza decisiva solo alla luce della riflessione, che tutte, essenzialmente, stimolano e risvegliano quella facoltà mimetica che risponde loro nell'uomo. Bisogna inoltre considerare che né le forze mimetiche né gli oggetti mimetici, gli oggetti di tali forze, sono rimasti invariabilmente gli

stessi nel corso del tempo, e che, attraverso i secoli, la forza mimetica e con lei, più tardi, l'intelligenza mimetica è scomparsa da determinati campi, forse per riversarsi su altri. Forse, non è azzardato affermare che, nel complesso, è possibile riconoscere una direzione unitaria nello sviluppo storico di questa facoltà mimetica.

A un primo sguardo, tale direzione potrebbe ritrovarsi solo nel crescente indebolimento di questa facoltà mimetica. Perché, a quanto pare, l'universo percettivo dell'uomo moderno sembra contenere molte meno magiche corrispondenze rispetto a quello dei popoli antichi o anche dei primitivi. La questione è solo questa, ovvero se si tratti di un venire meno della facoltà mimetica o forse, piuttosto, di una sua compiuta trasformazione. Circa la direzione in cui questa potrebbe avvenire, qualcosa si può desumere, anche se indirettamente, dall'astrologia. Come studiosi delle antiche tradizioni dobbiamo infatti ritenere che sia esistita una configurazione sensibile, un carattere mimetico dell'oggetto, là dove noi oggi non riusciamo neppure a immaginarlo. Per esempio nelle costellazioni astrali.

Per cogliere questo si dovrà soprattutto riuscire a concepire l'oroscopo come una totalità originaria che nell'interpretazione astrologica viene soltanto analizzata. (La posizione astrale rappresenta un'unità caratteristica e gli aspetti dei singoli pianeti vengono riconosciuti solo per il loro influire sulla posizione astrale). Si deve considerare che, in sostanza, per gli antichi, ovvero sia per le intere collettività che per i singoli individui, i moti celesti erano imitabili; e che anzi, tale imitabilità aveva in sé la regola per stabilire una similitudine in essa già esistente. In questa imitabilità che si realizza tramite l'uomo ovvero, nella facoltà mimetica che egli possiede, si deve scorgere per il momento l'unica istanza che ha donato all'astrologia il suo carattere di esperienza. Ma se veramente il genio mimetico è stato una forza determinante della vita degli antichi, allora non si può che riconoscere al neonato il pieno possesso di questa dote, in particolare, la perfetta capacità di adeguarsi alla configurazione cosmica del suo essere.

Il momento della nascita, che qui deve essere decisivo, è, però, solo un istante. Questo fatto richiama l'attenzione su un'altra particolarità nell'ambito della similitudine. La sua percezione è sempre legata a un baleno. Guizza via, forse è possibile recuperarla, tuttavia non può essere fissata allo stesso modo di altre percezioni. Si offre allo sguardo nel modo altrettanto fugace e passeggero di una costellazione astrale. La percezione delle similitudini appare allora legata a un momento. È come l'intervento di un terzo elemento, dell'astrologo nel processo di congiunzione di due astri che deve essere colto nell'attimo del suo accadere. In caso contrario, l'astronomo, nonostante tutta la precisione dei suoi strumenti di osservazione, fallisce.

Il riferimento all'astrologia può già bastare a rendere comprensibile il

concetto di una similitudine non sensibile. Si tratta, come è facile comprendere, di un concetto relativo: ciò significa che noi, nel nostro modo di percepire, non possediamo più ciò che un tempo rendeva possibile parlare di similitudine tra una costellazione astrale e un uomo. Tuttavia, anche noi possediamo un canone con il quale è possibile fare un po' di luce sull'oscurità che grava intorno al concetto di similitudine non sensibile. E questo canone è il linguaggio.

Già da molto tempo alla facoltà mimetica è stata attribuita una certa influenza sul linguaggio. Tuttavia, ciò è avvenuto senza fondamento e senza che si fosse pensato seriamente all'importanza, e tanto meno, poi, alla storia della facoltà mimetica. Ma, soprattutto, simili considerazioni sono rimaste strettamente legate all'ambito comune (sensibile) della similitudine. In ogni caso, al comportamento imitativo è stato assegnato un ruolo come elemento onomatopeico nel processo di formazione del linguaggio. Ma se ora, il linguaggio, come gli studiosi ben sanno, non è un sistema convenuto di segni, allora, nel tentativo di avvicinarsi a esso, si dovrà risalire continuamente all'idea di come essi si presentano nel loro più grezzo e primitivo aspetto nell'espressione di tipo onomatopeico. La questione ora è: è possibile adattare questo tipo di espressione ad una visione più profonda e più articolata?

In altre parole: si può attribuire un senso alla frase che Leonhard riporta nel suo fondamentale scritto *Das Wort* [La parola]: «Ogni parola è - e tutto il linguaggio è - onomatopeica»? La sola chiave interpretativa che riesce a rendere del tutto trasparente questa tesi si nasconde nel concetto di similitudine non sensibile. Ordinando parole di lingue diverse, che significano la stessa cosa, intorno a quel significato come al loro centro, allora bisognerebbe indagare come esse - che spesso non possiedono la minima similitudine reciproca - siano tutte simili a quel significato che sta al loro centro. Naturalmente, tale concezione è profondamente affine alle teorie mistiche e teologiche del linguaggio, senza però essere per questo estranea alla filologia empirica. Ma è ormai noto che le dottrine mistiche del linguaggio non si limitano a ricomprendere nel loro campo di indagine solo la parola detta. Esse hanno altrettanto a che fare con la parola scritta. Ed è dunque degno di nota che queste, forse ancora meglio di certe combinazioni di suoni della lingua, spieghino l'essenza della similitudine non sensibile attraverso il rapporto esistente tra la scrittura delle parole o delle lettere, e il significato o la loro denominazione. Così la lettera Beth ha il nome di una casa. È la similitudine non sensibile che fonda in questo modo la tensione non solo tra il detto e l'inteso ma anche tra lo scritto e l'inteso e, parimenti, tra parlato e scritto. E ogni volta in un modo assolutamente nuovo, originale, inderivabile.

La più importante di queste tensioni dovrebbe comunque essere l'ultima, quella tra lo scritto e il detto. Perché proprio la similitudine che

domina questo tipo di rapporto è, rispetto alle altre, la più non sensibile. Essa è anche quella raggiunta più di recente. E, certo, il tentativo di riportare alla mente la sua più reale essenza non può essere fatto senza tenere presente la storia del suo formarsi, tanto impenetrabile è il buio che ancor oggi la avvolge. La più recente grafologia ha insegnato a riconoscere nelle grafie, immagini o addirittura rebus che vi nasconde l'inconscio di chi scrive. Si deve supporre che la facoltà mimetica che si esprime in questo modo nell'attività dello scrivente, sia stata della massima importanza per la scrittura nei tempi molto remoti, in cui nacque questa pratica. La scrittura è così diventata, insieme al linguaggio, un archivio di similitudini non sensibili, di corrispondenze non sensibili.

Questo, se si vuole, aspetto magico del linguaggio come della scrittura non corre isolato accanto all'altro, quello semiotico. Anzi, tutto ciò che è mimetico nel linguaggio è una intenzione fondata che può rivelarsi, come suo principio basilare, esclusivamente in qualcosa di estraneo, proprio nell'aspetto semiotico, comunicante del linguaggio, come suo fondamento. Così, il contenuto letterale della scrittura è il fondamento sul quale soltanto il rebus può formarsi. In questo modo, il rapporto semantico che si nasconde nei suoni della frase costituisce il fondamento dal quale il simile può emergere dal suono solo scintillando in un baleno. Ma siccome questa similitudine non sensibile agisce in ogni modalità di lettura, allora in questo livello profondo si fa strada quel particolare duplice senso della parola «leggere» intesa sia nel suo significato profano che in quello magico. Lo scolaro legge l'abbecedario e l'astrologo legge il futuro nelle stelle. In un primo momento la lettura non si presenta nella sua duplice componente. È invece il secondo, che definisce il processo nei suoi due livelli: l'astrologo legge la posizione astrale leggendovi al tempo stesso il futuro o il destino.

Se ora, ai primordi dell'umanità questo leggere gli astri, le viscere, le coincidenze, era la lettura per antonomasia e se, poi, ci sono stati stadi intermedi in direzione di una nuova lettura, come sono state le rune, allora è ovvio che quella predisposizione mimetica che, un tempo, è stata la base della chiaroveggenza, si sia progressivamente trasferita, nel corso di uno sviluppo millenario, nel linguaggio e nella scrittura e vi abbia formato il più completo archivio della similitudine non sensibile. In questo modo il linguaggio sarebbe la più alta applicazione della facoltà mimetica; un medium in cui le prime facoltà percettive del simile sono penetrate così profondamente che ora esso rappresenta il medium in cui le cose si incontrano ed entrano in reciproco rapporto non più direttamente come prima nell'intelletto del veggente o del sacerdote, ma nelle loro essenze, le loro più fugaci e fini sostanze, i loro aromi. In altre parole: è alla scrittura e al linguaggio che nel corso della storia la chiaroveggenza ha ceduto le sue antiche forze.

Ma il ritmo, quella velocità nel leggere e nello scrivere che difficilmente può essere distinta da questo processo, non sarebbe che quello sforzo, quella dote che consente allo spirito di partecipare di questa frazione di tempo, in cui le similitudini balenano fugacemente dal flusso delle cose per poi scomparirvi nuovamente. Così, la lettura profana ha ancora questo in comune con quella magica - se non si vuole perdere del tutto la capacità di comprendere: essa sottostà a un ritmo necessario o meglio a un momento critico, che colui che legge non può trascurare per nessuna ragione, se non vuole restare a mani vuote.

Appendice.

La dote di scorgere similitudini che noi possediamo, non è che l'ultimo debole resto dell'impulso, un tempo irrefrenabile, ad assimilarsi e a comportarsi in conformità. E la facoltà, ormai scomparsa, di assimilarsi andava ben oltre il ristretto universo percettivo in cui noi siamo ancora in grado di scorgere la similitudine. Quanto, migliaia di anni fa, la posizione astrale influisse sull'esistenza di un uomo al momento della nascita, si inteseva sulla base della similitudine.

L'autore come produttore

Discorso tenuto presso l'Istituto per lo studio del fascismo di Parigi il 27 aprile 1934

*Il s'agit de gagner les intellectuels
à la classe ouvrière, en leur faisant
prendre conscience de l'identité de
leurs démarches spirituelles et de
leur condition de producteurs.*

ramon fernandez

Ricorderanno come Platone tratta i poeti nel suo progetto di Stato. Egli proibisce loro di soggiornarvi, nell'interesse della comunità. Platone aveva un alto concetto della potenza della poesia. Ma la considerava dannosa, superflua - in una comunità *perfetta*, beninteso. Dopo di allora il problema del diritto del poeta all'esistenza non è stato posto spesso con la stessa energia; ma oggi si pone. Si pone solo raramente in questa *forma*, è vero. Ma è tuttavia più o meno familiare a tutti Loro come problema dell'autonomia del poeta: della sua libertà di fare tutte le poesie che vuole. Loro non sono inclini a concedergli questa autonomia. Pensano che la situazione sociale presente gli imponga di decidere al servizio di chi mettere la sua attività. Lo scrittore borghese di letteratura amena non riconosce questa alternativa. Loro gli dimostrano che egli, senza ammetterlo, lavora al servizio di determinati interessi di classe. Un tipo più progredito di scrittore riconosce questa alternativa. La sua decisione è presa sulla base della lotta di classe, in quanto egli si mette dalla parte del proletariato. La sua autonomia allora non esiste più. Egli orienta la sua attività secondo il criterio di ciò che è utile al proletariato nella lotta di classe. Si suole dire che egli segue una *tendenza*.

Ecco la parola intorno a cui si svolge da tempo una polemica che è Loro ben nota. La conoscono bene, e quindi sanno anche quanto sia stata sterile. E infatti non si è liberata dal noioso «Da un lato... dall'altro»: *da un lato* bisogna pretendere dall'opera del poeta la tendenza giusta, *d'altro lato* è legittimo attendersi da quest'opera qualità. Naturalmente questa formula è insoddisfacente finché non si capisce quale connessione sussista tra i due fattori tendenza e qualità. Naturalmente la connessione può essere affermata perentoriamente. Si può dichiarare che un'opera che riveli la giusta tendenza non ha bisogno di rivelare nessun'altra qualità. Si può anche decretare che un'opera che riveli la giusta tendenza deve necessariamente rivelare ogni altra qualità.

Questa seconda formulazione non è priva di interesse, anzi, è esatta.

La faccio mia. Ma nello stesso tempo mi rifiuto di enunciarla perentoriamente, a mo' di decreto. Questa affermazione deve essere *dimostrata*. Ed è appunto questa dimostrazione che mi propongo di tentare, e a cui Li prego di voler prestare cortesemente attenzione. - Si tratta - potranno forse obiettare - di un tema del tutto particolare, anzi remoto. E Lei vuole promuovere lo studio del fascismo con una dimostrazione di questo genere? - In effetti me lo propongo. Poiché spero di poter mostrare Loro che il concetto di tendenza nella forma sommaria in cui solitamente compare nella polemica ora menzionata è uno strumento della critica politica della letteratura del tutto inadeguato. Vorrei mostrare Loro che la tendenza di una poesia può essere politicamente giusta solo se è giusta anche letterariamente. E cioè che la tendenza politicamente giusta include anche una tendenza letteraria. E aggiungerò subito che questa tendenza letteraria che è contenuta implicitamente o esplicitamente in ogni tendenza politica *giusta* - essa e null'altro costituisce la qualità dell'opera. La giusta tendenza politica di un'opera include dunque la sua qualità letteraria *in quanto* include la sua *tendenza* letteraria.

Posso promettere Loro - spero - che questa affermazione diventerà tra poco più perspicua. Per il momento aggiungo che avrei anche potuto scegliere un altro punto di partenza per le mie considerazioni. Ho preso le mosse dalla sterile polemica sul rapporto che esiste fra la tendenza e la qualità della poesia. Avrei potuto partire da un'altra polemica ancora più vecchia ma non meno sterile: quella sul rapporto in cui stanno forma e contenuto, in particolare nella poesia politica. Questo modo di porre il problema ha una pessima fama - e giustamente. E considerato come caso tipico del tentativo di trattare le connessioni letterarie in modo non dialettico, secondo schemi fissi. Bene. Ma allora come si presenta una trattazione dialettica dello stesso problema?

La trattazione dialettica di questo problema (per venire subito alla sostanza della cosa) non sa che farsene dell'oggetto rigidamente isolato: opera, romanzo, libro. Deve collocarlo all'interno di rapporti sociali vivi. Loro osserveranno giustamente che nella cerchia dei nostri amici ciò è stato fatto sempre e ripetutamente. Certamente. Solo che spesso si è subito passati alle grandi connessioni, di carattere generale, e quindi il discorso è anche diventato necessariamente vago. I rapporti sociali - come sappiamo - sono condizionati dai rapporti di produzione. E se la critica materialistica si applicava a un'opera, usava chiedere quale posizione essa avesse rispetto ai rapporti sociali di produzione di un'epoca. È questa una domanda importante. Ma anche molto difficile. La sua risposta non è sempre inequivocabile. E ora vorrei proporre Loro una domanda più semplice. Una domanda che è un po' più modesta, ha un obiettivo un po' meno ambizioso, ma - mi pare - offre maggiori probabilità di risposta. Ecco: invece di chiedere quale posizione ha

un'opera rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca; se è d'accordo con essi, se è reazionaria, o se invece mira al loro rovesciamento, è rivoluzionaria, - invece di porre, o comunque prima di porre questa domanda ne vorrei proporre Loro un'altra. Dunque, prima di chiedere: che posizione ha una poesia *rispetto* ai rapporti di produzione dell'epoca?, vorrei chiedere: qual è la sua posizione *in* essi? Questa domanda riguarda direttamente la funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca. In altre parole, è immediatamente diretta alla *tecnica* letteraria delle opere.

Con il termine «tecnica» ho indicato quel concetto che rende i prodotti letterari accessibili a un'analisi sociale diretta, e quindi materialistica. Nello stesso tempo il concetto di tecnica offre il punto di partenza dialettico che consente di superare la sterile antitesi di forma e contenuto. Inoltre questo stesso concetto guida alla giusta determinazione di quel rapporto di tendenza e qualità di cui abbiamo posto inizialmente la questione. Se abbiamo dunque potuto affermare, poc'anzi, che la giusta tendenza politica di un'opera include la sua qualità letteraria, poiché include la sua tendenza letteraria, ora precisiamo meglio questa formulazione dicendo che questa tendenza letteraria può consistere in un progresso o in un regresso della tecnica letteraria.

Con un passaggio solo apparentemente immediato di cui capiranno certamente la legittimità, vengo ora a considerare una situazione letteraria del tutto concreta Russa. Vorrei attirare la Loro attenzione su Sergej Tret'jakov e sul tipo di scrittore «operante» da lui definito e impersonato. Questo scrittore operante offre l'esempio più tangibile del rapporto di dipendenza funzionale in cui stanno sempre e in tutte le circostanze la giusta tendenza politica e la tecnica letteraria progressiva. Certo soltanto un esempio: mi riservo di farne altri in seguito. Tret'jakov distingue lo scrittore che opera da quello che informa. La sua missione non è quella di informare ma di lottare; non quella di fare la parte dello spettatore, ma di intervenire attivamente. Egli la determina indicando le forme assunte dalla sua attività. Quando, nel 1928, nell'epoca della totale collettivizzazione dell'agricoltura, fu emanata la parola d'ordine: «Scrittori nel kolchoz!», Tret'jakov si recò nella comune «Faro comunista», e durante due soggiorni piuttosto lunghi si dedicò ai seguenti lavori: convocazione di convegni di massa; raccolta di denaro per pagare l'acconto di trattori; discorsi con singoli contadini per persuaderli a entrare nel kolchoz; ispezione di sale di lettura; creazione di giornali murali e direzione del giornale del kolchoz; corrispondenza con giornali di Mosca; introduzione della radio e di cinematografi ambulanti ecc. Non c'è da stupirsi che il libro *Feldberren* [Padroni del campo], che Tret'jakov ha scritto richiamandosi a questo soggiorno, abbia esercitato una notevole influenza sull'ulteriore sviluppo delle

economie collettive.

E possibile che Loro stimino Tret'jakov e tuttavia siano dell'opinione che il suo esempio non dica molto, in questo nostro contesto. Ai compiti che egli si è imposto potranno forse obiettare che sono quelli di un giornalista o di un propagandista; e che tutto ciò non ha molto a che fare con la poesia. Ma io ho scelto apposta l'esempio di Tret'jakov per mostrare Loro da quale ampio orizzonte bisogna partire per rivedere e rinnovare le nostre idee circa le forme o i generi letterari sulla scorta delle datità tecniche della nostra situazione attuale, se si vuol pervenire a quelle forme di espressione che rappresentano il punto di partenza per le energie letterarie del presente. Non ci furono sempre romanzi, nel passato, non ce ne saranno sempre e necessariamente; non ci saranno sempre tragedie; né il grande epos; le forme del commentario, della traduzione, e persino della cosiddetta contraffazione non sono sempre state forme di gioco ai margini della letteratura, ma hanno avuto il loro posto non solo nella letteratura filosofica, ma anche in quella poetica dell'Arabia o della Cina. Non sempre la retorica è stata una forma irrilevante, anzi nell'antichità ha impresso il suo sigillo su vaste regioni della letteratura. Tutto ciò per rendere Loro familiare l'idea che ci troviamo nel bel mezzo di un imponente processo di rifusione delle forme letterarie, processo in cui molte delle antitesi secondo le quali noi eravamo abituati a pensare potrebbero perdere la loro efficacia. Mi consentano di dare un esempio della sterilità di tali antitesi e del processo del loro superamento dialettico. Esso si ricollega nuovamente a Tret'jakov. Poiché questo esempio è il giornale.

«Nella nostra letteratura - scrive un autore di sinistra - contrasti che in epoche pili fortunate si fecondavano reciprocamente sono diventati insolubili antinomie. In questo modo scienza e narrativa, critica e produzione, cultura e politica finiscono per trovarsi disordinatamente prive di rapporti le une con le altre. Teatro di questa confusione letteraria è il giornale. Suo contenuto, una "materia" che rifiuta qualsiasi altra forma di organizzazione fuorché quella che le impone l'impazienza del lettore. E questa impazienza non è solo quella del politico che aspetta un'informazione o dello speculatore che aspetta una dritta, ma dietro di essa cova quella dell'escluso che crede di aver diritto a prendere la parola in difesa dei propri interessi. Che nulla leghi il lettore al suo giornale come questa impazienza che pretende ogni giorno nuovo nutrimento, è un fatto che le redazioni hanno sfruttato da tempo, dedicando sempre nuove colonne alle sue domande, opinioni, proteste. Con l'indiscriminata assimilazione di fatti va dunque di pari passo l'altrettanto indiscriminata assimilazione di lettori, che si vedono di punto in bianco promossi a collaboratori. Ma in questo si cela un momento dialettico: il tramonto della letteratura nella stampa borghese si rivela come la formula del suo ripristino in quella della Russia

sovietica. Nel momento in cui la letteratura guadagna in estensione quello che perde in profondità, nella stampa sovietica comincia a scomparire quella distinzione fra autore e pubblico che la stampa borghese mantiene invece artificialmente in vita. Qui il lettore è sempre pronto a diventare scrittore, e cioè a descrivere o anche a prescrivere. La sua competenza - e sia pure non per una certa specialità, ma solo per il posto che occupa - gli consente di diventare autore. Lo stesso lavoro prende la parola. E la sua esposizione verbale costituisce una parte della capacità che si richiede per poterlo svolgere. L'autorità letteraria non si fonda più sulla cultura specialistica ma su quella politecnica, e diventa così bene comune. In breve, è la letterarizzazione dei rapporti vitali che riesce a dominare le altrimenti insolubili antinomie, ed è sul palcoscenico della sfrenata umiliazione della parola - e cioè sul giornale - che si prepara la sua salvezza».

Spero di aver così mostrato che per presentare l'autore come produttore bisogna risalire fino alla stampa. Poiché è nella stampa - in ogni caso in quella della Russia sovietica - che si vede come l'imponente processo di rifusione di cui parlavo prima non superi solo le divisioni convenzionali tra i generi, fra scrittore e poeta, fra ricercatore e divulgatore, ma sottoponga a una revisione persino la separazione fra autore e lettore. La stampa è l'istanza più decisiva di questo processo, e quindi ogni considerazione dell'autore come produttore deve risalire fino a essa.

Ma non può fermarsi qui. Poiché nell'Europa occidentale il giornale non rappresenta ancora un valido strumento di produzione nelle mani dello scrittore. Esso appartiene ancora al capitale. Ora, poiché da un lato il giornale, tecnicamente parlando, rappresenta la più importante posizione nel campo letterario, ma poiché d'altro lato questa posizione è nelle mani dell'avversario, così non può stupire il fatto che lo scrittore debba lottare con tante, enormi difficoltà, prima di poter prendere conoscenza del suo condizionamento sociale, dei suoi mezzi tecnici e del suo compito politico. È uno degli avvenimenti decisivi che si sono verificati negli ultimi dieci anni in Germania, il fatto che una parte rilevante delle sue teste produttive sotto la pressione dei rapporti economici abbia realizzato uno sviluppo rivoluzionario a livello di opinione, di fede politica, senza essere contemporaneamente in grado di rielaborare e ripensare in senso veramente rivoluzionario il proprio lavoro, il suo rapporto con i mezzi di produzione, la sua tecnica. Sto parlando - come vedono - dei cosiddetti intellettuali di sinistra, e mi limiterò alla sinistra borghese. In Germania i movimenti politico-letterari più importanti dell'ultimo decennio hanno avuto come loro promotori questi intellettuali di sinistra. Ne scelgo due, l'Attivismo e la Nuova Oggettività, per mostrare, col loro esempio, che per quanto rivoluzionaria una tendenza politica possa apparire, essa ha tuttavia una

funzione controrivoluzionaria finché lo scrittore si limita a essere solidale col proletariato sul piano della fede politica, ma non come produttore.

La parola d'ordine che sintetizza le rivendicazioni dell'Attivismo è «logocrazia», dominio dello spirito. Questa espressione spesso e volentieri è tradotta come dominio degli esponenti dello spirito. In effetti il concetto di «esponente dello spirito» si è affermato nel campo degli intellettuali di sinistra, e domina i loro manifesti politici da Heinrich Mann fino a Döblin. Non è difficile osservare che questo concetto è stato coniato senza tenere minimamente conto della posizione degli intellettuali nel processo produttivo. Non deve quindi stupire che Hiller, il teorico dell'Attivismo, affermi che gli «esponenti dello spirito» non devono essere intesi come «membri di certi rami professionali», ma come «rappresentanti di un certo tipo caratterologico». Naturalmente questo tipo caratterologico si colloca in quanto tale fra le classi. Comprende un numero grande a piacere di esistenze private, senza offrire la minima base per la loro organizzazione. Quando Hiller formula il suo rifiuto rivolto ai capipartito, concede loro parecchio: possono «conoscere meglio cose importanti..., parlare un linguaggio più vicino al popolo..., battersi con più coraggio» di lui; ma una cosa è certa: che «pensano in modo difettoso». È probabile, ma che importanza ha questo, dal momento che in politica non è determinante il pensiero privato, ma, come ha detto una volta Brecht, l'arte di pensare con la testa degli altri? L'Attivismo si è proposto di sostituire la dialettica materialistica con la grandezza - indefinibile da un punto di vista di classe - del sano buon senso. Nella migliore delle ipotesi i suoi «esponenti dello spirito» rappresentano un ceto. In altri termini: il principio di questa formazione collettiva è in se stesso reazionario; non c'è da stupirsi che l'azione di questo collettivo non abbia mai potuto essere rivoluzionaria.

Ma il nefasto principio di una siffatta formazione collettiva è tuttora vivo e operante. Abbiamo potuto rendercene conto tre anni fa, quando è uscito *Wissen und verändern!* [Sapere e cambiare!] di Döblin. Come è noto questo scritto era diretto come risposta a un giovane (Döblin lo chiama «signor Hocke») che si era rivolto al celebre autore con la domanda «Che fare?». Döblin lo invita ad aderire alla causa del socialismo, ma in circostanze sospette. Socialismo significa, per Döblin, «libertà, spontanea unione degli uomini, rifiuto di ogni forma di costrizione, ribellione contro l'ingiustizia e la costrizione, umanità, tolleranza, atteggiamento pacifico». Comunque si voglia giudicare questo socialismo: in ogni caso egli ne fa un'arma contro la teoria e la prassi del movimento radicale dei lavoratori. «Da nessuna cosa - secondo Döblin - può uscire ciò che non è già compreso in essa, - dalla lotta di classe spinta fino all'assassinio può uscire la giustizia, ma non il socialismo». «Lei, caro Signore - così Döblin formula il consiglio che dà al signor

Hocke per questo e per altri motivi - non può dare esecuzione alla sua adesione di principio alla lotta (del proletariato) schierandosi nel fronte proletario. Deve accontentarsi dell'approvazione commossa e amara di questa lotta; ma Lei sa anche che se fa di più, resta scoperta una posizione estremamente importante... quella del comunismo originario, e cioè della libertà umana individuale, della spontanea solidarietà e unione degli uomini... Questa posizione^ egregio Signore, è la sola che Le spetta». Si può toccare qui con mano dove porta la concezione dell'«esponente dello spirito» come di un tipo definito secondo le sue opinioni, il suo modo di pensare, le sue disposizioni, ma non secondo la sua posizione nel processo produttivo. Secondo le parole di Döblin, egli deve trovare il suo posto *accanto* al proletariato. Ma di che posto si tratta? È quello di un fautore, di un mecenate ideologico. Un posto impossibile. E così torniamo alla tesi esposta all'inizio: il posto dell'intellettuale nella lotta di classe può essere stabilito o meglio scelto solo sulla base della sua posizione nel processo produttivo.

Per la trasformazione delle forme di produzione e degli strumenti di produzione nel senso di un'intelligenza progressista - e quindi interessata all'emancipazione dei mezzi di produzione, e quindi utile nella lotta di classe - Brecht ha coniato il concetto di «cambiamento di funzione». Egli è stato il primo ad affermare, per l'intellettuale, questa importante esigenza: egli non deve rifornire l'apparato di produzione senza nello stesso tempo trasformarlo, nella misura del possibile, nel senso del socialismo. «La pubblicazione dei *Versuche* [Saggi] - dice l'autore nell'introduzione alla raccolta omonima - ha luogo in un momento in cui certi lavori non devono più essere tanto esperienze vissute individuali (avere carattere di opera), quanto essere diretti all'utilizzazione (trasformazione) di determinati istituti e istituzioni». Ciò che è auspicabile non è un rinnovamento spirituale, come proclamano i fascisti, bensì sono le proposte innovazioni tecniche. Tornerò ancora su queste innovazioni. Qui vorrei accontentarmi di sottolineare la differenza decisiva che esiste fra il semplice ri-fornimento di un apparato produttivo e la sua trasformazione. E vorrei cominciare le mie analisi sulla Nuova Oggettività con la tesi che rifornire un apparato produttivo senza trasformarlo (nella misura del possibile) rappresenta un procedimento estremamente oppugnabile persino quando i contenuti di cui è rifornito questo apparato sembrano di natura rivoluzionaria. In altre parole: ci troviamo qui di fronte al fatto - di cui lo scorso decennio ha fornito, in Germania, prove in abbondanza - che l'apparato borghese di produzione e pubblicazione può assimilare, e anzi diffondere quantità sorprendenti di temi rivoluzionari, senza per questo mettere seriamente in questione la propria esistenza e l'esistenza della classe che lo possiede. Ciò rimane comunque valido finché esso viene alimentato da *routiniers*, e siano pure *routiniers* rivoluzionari. Ma io chiamo *routinier* colui che

rinuncia, per principio, a quelle correzioni nell'apparato di produzione che mirano a sottrarlo alla classe dominante per metterlo a disposizione del socialismo. E affermo, inoltre, che una parte rilevante della cosiddetta letteratura di sinistra non ha avuto nessun'altra funzione sociale che quella di strappare dalla situazione politica sempre nuovi effetti per l'intrattenimento del pubblico. È questa la caratteristica della Nuova Oggettività. Essa ha messo in voga il reportage. Vediamo di stabilire a chi serve questa tecnica.

Metto in primo piano la sua forma fotografica, a causa della sua maggiore evidenza. Ciò che vale per essa può essere applicato anche a quella letteraria. Entrambe devono il loro straordinario incremento alla tecnica di diffusione: alla radio e alla stampa illustrata. Ripensiamo al fenomeno del Dadaismo. La forza rivoluzionaria del Dadaismo consistette nel mettere alla prova l'autenticità dell'arte. Si componevano nature morte con biglietti, rotoli di filo, mozziconi di sigarette, che erano uniti a elementi pittorici. Si metteva il tutto in una cornice. E poi lo si mostrava al pubblico: Vedete, la cornice dei vostri quadri interrompe il tempo; il più piccolo frammento autentico di vita quotidiana dice di più della pittura. Come l'impronta digitale insanguinata di un assassino sulla pagina di un libro dice di più del testo. Di questi contenuti rivoluzionari molto si è salvato nel fotomontaggio. Basterà che pensino ai lavori di John Heartfield, la cui tecnica ha fatto della copertina uno strumento politico. Ma ora considerino lo sviluppo ulteriore della fotografia. Che cosa vedete? Essa diventa sempre più sfumata, sempre più moderna, e il risultato è che non può più fotografare un casermone, un mucchio di immondizie senza trasfigurarli. Ancor meno sarebbe in grado di dire qualcosa di diverso che «Il mondo è bello», a proposito di una chiusa o di una fabbrica di cavi. *Die Welt ist schön* [Il mondo è bello]: è questo il titolo del noto libro fotografico di Renger-Patzsch, in cui vediamo la fotografia della Nuova Oggettività al suo apice. E infatti le è riuscito di trasformare in un oggetto di godimento la stessa miseria, rappresentandola in una maniera perfezionata, alla moda. Poiché se una funzione economica della fotografia è quella di mettere alla portata delle masse contenuti che prima si sottraevano al loro consumo (la primavera, personaggi importanti, paesi stranieri) sottoponendo questi contenuti a una rielaborazione alla moda, così una delle sue funzioni politiche è quella di rinnovare il mondo dall'interno - in altre parole: secondo la moda -, lasciandolo così com'è.

Abbiamo qui un drastico esempio di ciò che significa rifornire un apparato di produzione senza cambiarlo. Cambiare avrebbe significato abbattere nuovamente una di quelle barriere, superare uno di quei contrasti che imprigionano la produzione degli intellettuali. In questo caso la barriera tra scrittura e immagine. Ciò che dobbiamo pretendere dal fotografo è la capacità di dare alla sua fotografia quel commento

scritto che la sottrae all'usura della moda e le conferisce un valore d'uso rivoluzionario. Ma affermeremo con la massima energia questa esigenza se noi - gli scrittori - ci metteremo a far fotografie. Anche qui per l'autore come produttore il progresso tecnico è dunque la base del suo progresso politico. In altre parole: solo il superamento di quelle competenze nel processo della produzione spirituale che secondo la concezione borghese gli danno ordine, rende questa produzione politicamente idonea; e le barriere di competenza devono essere spezzate dall'unione delle due forze produttive che esse avevano il compito di dividere. In quanto sperimenta la propria solidarietà col proletariato, l'autore come produttore sperimenta insieme e immediatamente quella con certi altri produttori che prima non avevano molto da dirgli. Ho parlato del fotografo; voglio citare, brevemente, alcune parole sul musicista che ci ha detto Eisler: «Anche nello sviluppo della musica, sia nella produzione come nella riproduzione, dobbiamo prendere atto di un processo sempre più forte di razionalizzazione... Il disco, il film sonoro, gli apparecchi musicali automatici possono conservare e mettere in vendita come merci le prestazioni musicali più eccellenti... La conseguenza di questo processo di razionalizzazione è che la riproduzione della musica viene limitata a gruppi di specialisti che diventano sempre più piccoli, ma anche più altamente qualificati. La crisi del concerto è la crisi di una forma di produzione invecchiata, superata in seguito a nuove invenzioni tecniche». Il compito che si poneva era dunque quello di trasformare la funzione del concerto, affinché soddisfacesse a due condizioni: quella di eliminare, in primo luogo, l'opposizione fra gli esecutori e gli ascoltatori, e, in secondo luogo, quella tra la tecnica e i contenuti. E Eisler aggiunge la seguente, importante osservazione: «Dobbiamo guardarci dal sopravvalutare la musica sinfonica e dal considerarla come la sola forma elevata di arte. La musica senza parole ha acquistato la sua grande importanza e tutta la sua estensione solo col capitalismo». E cioè: il compito di trasformare il concerto non può essere assolto senza la collaborazione della parola. Essa soltanto - secondo la formulazione di Eisler - può trasformare un concerto in un meeting politico. E che una siffatta trasformazione rappresenti, in realtà, un vertice della tecnica musicale e letteraria, lo hanno dimostrato Brecht e Eisler con il dramma didattico *Die Maßnahme* [La linea di condotta].

Se considerano da questo punto di vista il processo di rifusione delle forme letterarie di cui si parlava, vedono come fotografia e musica e possono giudicare che cos'altro ancora confluisca in quella massa incandescente da cui sono gettate le nuove forme. Vedono confermata la tesi che soltanto la letterarizzazione di tutti i rapporti di vita dà il giusto concetto dell'estensione di questo processo di fusione, così come la situazione della lotta di classe determina la temperatura alla quale esso si realizza (più o meno perfettamente).

Ho parlato del procedimento con cui una certa fotografia alla moda fa della miseria un oggetto di consumo. Considerando, ora, la Nuova Oggettività come movimento letterario, devo fare un altro passo avanti e dire che essa ha fatto un oggetto di consumo della *lotta contro la miseria*. Di fatto il suo significato politico si esaurì, in molti casi, nel convertire riflessi rivoluzionari, nella misura in cui comparivano nella borghesia, in oggetti di distrazione, di divertimento, che si inserivano facilmente nel repertorio cabarettistico delle grandi città. La trasformazione della lotta politica da una necessità di decisione in un oggetto di piacere contemplativo, da mezzo di produzione in articolo di consumo, è ciò che contraddistingue questa letteratura. Un critico perspicace ha chiarito questo fatto con le seguenti analisi, che si riferiscono in particolare a Erich Kästner: «Questi intellettuali radicali di sinistra non hanno niente a che fare col movimento dei lavoratori. Sono invece un fenomeno di disgregazione borghese, che fa da contrappunto a quella mimetizzazione feudale che l'impero ha ammirato nell'ufficiale in congedo. I pubblicisti del tipo di Kästner, Mehring o Tucholsky, i radicali di sinistra sono la mimetizzazione proletaria della borghesia in sfacelo. La loro funzione è quella di creare, dal punto di vista politico, non partiti ma cricche, da quello letterario non scuole ma mode, da quello economico non produttori ma agenti. Agenti o *routiniers*, che fanno grande sfoggio della loro povertà e si rallegrano del vuoto che si spalanca davanti a loro. Non ci si poteva sistemare più comodamente in una situazione più scomoda».

Questa scuola, dicevo, ha fatto grande sfoggio della sua povertà. In tal modo si è sottratta al compito più urgente dello scrittore contemporaneo: quello di riconoscere quanto è povero e quanto deve essere povero, per poter ricominciare da capo. Poiché è di questo che si tratta. Lo stato sovietico non scaccerà il poeta come quello platonico, ma - per questo ho ricordato lo stato platonico, all'inizio di questo studio - gli assegnerà compiti che non gli consentono di esibire in nuovi capolavori la ricchezza da tempo adulterata della personalità creatrice. Attendere un rinnovamento nel senso di tali personalità, di tali opere è un privilegio del fascismo, che escogita formulazioni folli come quelle con cui Günther Gründel nella *Sendung der Jungen Generation* [Missione della giovane generazione] dà il tocco finale alla sua rubrica letteraria: «Non possiamo concludere meglio questa... veduta panoramica e prospettica che osservando che il *Wilhelm Meister*, il *Der grüne Heinrich* [Enrico il verde] della nostra generazione finora non sono ancora stati scritti». All'autore che ha meditato sulle condizioni della produzione attuale nulla sarà più estraneo dell'idea di attendersi o anche solo desiderare tali opere. Il suo lavoro non sarà mai rivolto soltanto ai prodotti, ma sempre anche ai mezzi della produzione. In altre parole: i suoi prodotti devono possedere una funzione organizzativa, accanto e prima del loro carattere di opera. E questa loro utilizzabilità

organizzativa non deve affatto limitarsi a una funzione propagandistica. La tendenza da sola non basta. L'eccellente Lichtenberg ha detto: ciò che importa non sono le opinioni che uno ha, ma quale uomo fanno di lui queste opinioni. Orbene, le opinioni hanno molta importanza, ma la migliore non serve a nulla, se non induce coloro che la possiedono a fare qualcosa di utile. La migliore tendenza è falsa se non insegna quale atteggiamento si deve tenere per soddisfarla. E lo scrittore può insegnare questo atteggiamento solo con quell'attività che è la sua: e cioè scrivendo. La tendenza è la condizione necessaria e non sufficiente di una funzione organizzativa delle opere. Quest'ultima esige ancora che lo scrittore istruisca, ammaestri. E questo oggi è più necessario che mai. *Un autore che non istruisce gli scrittori non istruisce nessuno.* È dunque determinante il carattere paradigmatico della produzione, che può in primo luogo avviare alla produzione altri produttori, e in secondo luogo mettere a loro disposizione un apparato migliorato. E questo apparato è tanto migliore quanto più porta i consumatori alla produzione, e cioè quanto più è in grado di trasformare lettori o spettatori in collaboratori. Possediamo già un modello siffatto, a cui peraltro qui devo limitarmi ad accennare. È il teatro epico di Brecht.

Si scrivono continuamente tragedie e opere che hanno apparentemente a disposizione un apparato scenico sperimentato dai tempi più antichi, mentre in realtà non fanno altro che alimentarne uno caduco. «Questa assenza di una chiara consapevolezza della loro situazione che domina tra i musicisti, gli scrittori e i critici - dice Brecht - ha conseguenze gravissime, che sono prese troppo poco in considerazione. Poiché nell'idea di essere in possesso di un apparato che in realtà li possiede essi difendono un apparato su cui non hanno più nessun controllo, che non è più (come essi ancora credono) mezzo per i produttori, ma è diventato mezzo contro di essi». Questo teatro caratterizzato da macchinari complicati, da un'enorme profusione di comparse, da effetti raffinati è diventato un mezzo contro i produttori non da ultimo per il fatto che esso cerca di accaparrarsi il loro favore nella lotta senza speranza in cui lo ha coinvolto la concorrenza del cinema e della radio. Questo teatro (si può pensare a quello di carattere culturale o a quello di svago: essi sono complementari fra loro e si integrano a vicenda) è quello di un ceto saturo, che trasforma in stimoli tutto ciò che tocca con le sue mani. La sua è una posizione perduta. Mentre non è tale quella di un teatro che, invece di entrare in concorrenza con quei moderni strumenti di comunicazione, cerca di applicarli e di imparare da essi, insomma di dialogare e discutere con essi. Di questo dialogo critico il teatro epico ha fatto una delle sue caratteristiche. Esso è, considerato l'attuale stadio evolutivo del cinema e della radio, il teatro adeguato al nostro tempo.

Nell'interesse di tale confronto Brecht è risalito fino agli elementi più

originari del teatro. Si è accontentato in un certo senso di un podio. Ha rinunciato ad azioni di ampio respiro. E così è riuscito a trasformare il nesso funzionale fra palcoscenico e pubblico, testo ed esecuzione, regista e attore. Il teatro epico - ha spiegato Brecht - non deve tanto sviluppare azioni quanto presentare situazioni. Egli ottiene queste situazioni (come vedremo subito) in quanto fa interrompere le azioni. Ricordo qui i *songs*, che hanno la loro funzione fondamentale nell'interruzione dell'azione. Qui (e cioè nel principio dell'interruzione) il teatro epico adotta dunque, come possono vedere, un procedimento che negli ultimi anni il cinema e la radio, la stampa e la fotografia hanno reso Loro familiare. Parlo del procedimento del montaggio: il pezzo montato interrompe il contesto in cui viene montato. Ma che questo procedimento sia qui legittimo, anzi, che forse proprio qui sia pienamente tale, su questo punto mi consentano un breve cenno.

L'interruzione dell'azione, a causa della quale Brecht ha definito *epico* il suo teatro, tende sempre a impedire l'illusione da parte del pubblico. Poiché tale illusione è inadatta a un teatro che si propone di trattare gli elementi della realtà nel senso di un esperimento. Ma le situazioni stanno alla fine, non all'inizio di tale esperimento. Situazioni che, in questo o quel personaggio, sono sempre le nostre. Esse non vengono avvicinate allo spettatore, ma allontanate. Egli riconosce in esse situazioni reali non con sufficienza (come nel teatro del naturalismo), ma con stupore. Dunque il teatro epico non riproduce situazioni, ma le scopre. La scoperta delle situazioni si compie tramite l'interruzione dei decorsi. Solo che qui l'interruzione non ha carattere di stimolo, ma una funzione organizzativa. Arresta l'azione in corso, e costringe così l'ascoltatore a prendere posizione rispetto all'accadimento, e l'attore rispetto al proprio ruolo. Voglio mostrare Loro con un esempio come la scoperta e la configurazione brechtiana dell'elemento gestuale non significhino altro che una riconversione dei metodi del montaggio, decisivi nella radio e nel cinema, da quello che spesso è solo un procedimento alla moda in un accadimento umano. Immaginino una scena di famiglia: la madre sta per afferrare un oggetto di bronzo per scagliarlo addosso alla figlia; il padre è sul punto di aprire la finestra per chiamare aiuto. In questo momento entra un estraneo. Il corso dell'azione è interrotto; ciò che si presenta al suo posto è la situazione che colpisce ora lo sguardo dell'estraneo: facce stravolte, finestra aperta, mobili devastati. Ma c'è uno sguardo davanti al quale anche le scene più comuni della vita contemporanea non si presentano molto diversamente. È lo sguardo del drammaturgo epico.

All'opera d'arte totale drammatica egli contrappone il laboratorio drammatico. Attinge in modo nuovo alla vecchia grande risorsa del teatro: l'esposizione del presente. Al centro dei suoi esperimenti sta l'uomo. L'uomo attuale - dunque un uomo ridotto, neutralizzato, in un ambiente freddo. Ma poiché è il solo che abbiamo a disposizione,

abbiamo interesse a conoscerlo. Egli viene sottoposto a esami e controlli. Ciò che ne risulta è questo: l'accadere non può essere trasformato ai suoi vertici, con la virtù e con la decisione, ma solo nel suo corso strettamente abituale, con la ragione e l'esercizio. Con i più piccoli elementi dei comportamenti costruire ciò che nella teoria aristotelica del teatro si chiama «azione» - questo è il senso del teatro epico. I suoi mezzi sono quindi più modesti di quelli del teatro tradizionale; e anche i suoi scopi. Esso non mira tanto a colmare il pubblico di sentimenti, fossero pure di rivolta, quanto a estraniarlo in modo durevole, mediante il pensiero, dalle situazioni in cui vive. Osserveremo, per inciso, che per il pensiero non c'è avvio migliore del riso. E, in particolare, le vibrazioni del diaframma sogliono offrire al pensiero occasioni migliori di quelle dell'anima. Il teatro epico abbonda di una cosa sola - appunto di occasioni per il riso.

Li avrà forse colpiti il fatto che in queste considerazioni che stanno per concludersi noi abbiamo posto allo scrittore una sola esigenza, l'esigenza di *riflettere*, di meditare sulla propria posizione nel processo produttivo. Possiamo essere certi che questa riflessione porta gli scrittori *che contano*, e cioè i migliori tecnici del loro ramo, prima o poi, a constatazioni che fondano la loro solidarietà col proletariato nel modo più oggettivo. A questo scopo, e per concludere, vorrei addurre una prova attuale, nella forma di un breve passo della rivista parigina «Commune». La «Commune» ha promosso un'inchiesta: *Per chi scrivete?* Cito dalla risposta di René Maublanc e dalle osservazioni di Aragon in proposito. «Indubbiamente - dice Maublanc - io scrivo quasi esclusivamente per un pubblico borghese. In primo luogo perché sono costretto a farlo - (qui Maublanc fa presenti i suoi obblighi professionali di insegnante di liceo), - in secondo luogo perché ho un'origine borghese, un'educazione borghese e provengo da un ambiente borghese, e quindi tendo, naturalmente, a rivolgermi alla classe a cui appartengo, che conosco meglio e che posso meglio capire. Ma ciò non significa che io scriva per piacerle o per sostenerla. Da un lato sono convinto che la rivoluzione proletaria è necessaria e auspicabile, d'altro lato che essa sarà tanto più rapida, facile, feconda e incruenta quanto più debole è la resistenza della borghesia... Oggi il proletariato ha bisogno di alleati nel campo della borghesia, proprio come nel XVIII secolo la borghesia ebbe bisogno di alleati nel campo feudale. Tra questi alleati vorrei esserci anch'io». Aragon commenta così queste parole: «Il nostro compagno tocca qui un punto che riguarda un numero assai grande di scrittori contemporanei. Non tutti hanno il coraggio di prenderne atto... Quelli che sono coscienti della propria situazione con la chiarezza di René Maublanc sono rari. Ma proprio da loro bisogna pretendere ancora di più... Non basta indebolire la borghesia dall'interno, bisogna combatterla *insieme* al proletariato... Davanti a René Maublanc e a molti

degli scrittori nostri amici che sono ancora oscillanti sta l'esempio degli scrittori sovietici che sono usciti dalla borghesia russa e nondimeno sono diventati pionieri della costruzione della società socialista».

Fin qui Aragon. Ma come sono diventati pionieri? Certamente non senza lotte molto accanite, senza contrasti estremamente difficili. Le considerazioni che ho Loro esposto si sforzano di ricavare un utile da queste lotte. Esse si basano sul concetto a cui la polemica sull'atteggiamento degli intellettuali russi deve la sua decisiva chiarificazione: sul concetto dello specialista. La solidarietà dello specialista col proletariato - qui risiede l'inizio di questa chiarificazione - può essere sempre soltanto una solidarietà mediata. Gli attivisti e gli esponenti della Nuova Oggettività hanno potuto fare i gesti che hanno voluto: non hanno potuto annullare il fatto che la stessa proletarianizzazione dell'intellettuale non fa quasi mai un proletario. Perché? Perché la classe borghese gli ha dato in dote la cultura, e cioè un mezzo di produzione che rende l'intellettuale solidale con essa, e ancor più essa solidale con lui, appunto in virtù di questo privilegio culturale. È quindi perfettamente esatto ciò che Aragon ha dichiarato in un altro contesto: «L'intellettuale rivoluzionario appare dapprima e soprattutto come un traditore della sua classe d'origine». Nel caso dello scrittore questo tradimento consiste in un comportamento per cui anziché rifornire l'apparato di produzione egli diventa un ingegnere che considera come proprio compito quello di adattare questo apparato agli scopi della rivoluzione proletaria. È un'attività di mediazione, ma che libera l'intellettuale da quel compito puramente distruttivo a cui Maublanc, con molti altri compagni, crede di doverlo limitare. Gli riesce di promuovere la socializzazione dei mezzi spirituali di produzione? Vede dei modi in cui organizzare i lavoratori intellettuali nello stesso processo di produzione? Ha da fare proposte ai fini di una trasformazione della funzione del romanzo, del dramma, della poesia? Quanto più compiutamente sa indirizzare tutta la sua attività verso questo compito, tanto più giusta è la tendenza, tanto più elevata è necessariamente anche la qualità tecnica del suo lavoro. E, d'altro lato: quanto più esattamente egli è in tal modo informato sul posto che occupa nel processo produttivo, tanto meno gli verrà l'idea di spacciarsi per «esponente dello spirito». Lo spirito che parla in nome del fascismo *deve scomparire*. Lo spirito che gli si oppone fidando nella propria forza miracolosa *scomparirà*. Poiché la lotta rivoluzionaria non si svolge tra il capitalismo e lo spirito, ma tra il capitalismo e il proletariato.

Su alcuni motivi in Baudelaire

1.

Baudelaire contava su un pubblico che la lettura della lirica mette in difficoltà. A questi lettori si rivolge il poema introduttivo delle *Fleurs du mal*. La loro forza di volontà, e quindi anche di concentrazione, non arriva molto lontano; essi preferiscono i piaceri sensibili, e conoscono bene lo *spleen*, che annulla l'interesse e la ricettività. Stupisce incontrare un lirico che si rivolge a questo pubblico, il più ingrato di tutti. Una spiegazione si affaccia subito. Baudelaire voleva essere compreso: egli dedica il libro a coloro che gli somigliano. La poesia al lettore termina con l'apostrofe: «Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!»¹.

Ma il rapporto si rivela più fecondo di conseguenze se s'inverte la formulazione dicendo: Baudelaire ha scritto un libro che aveva a priori scarse prospettive di successo immediato. Egli contava su un tipo di lettore come lo descrive il poema introduttivo. E si sarebbe visto che il suo calcolo era stato lungimirante. Il lettore a cui si rivolgeva gli sarebbe stato fornito dall'epoca seguente. Che questa sia la situazione, che, in altri termini, le condizioni per l'accoglienza di poesie liriche siano divenute più infauste, è provato, fra l'altro, da tre fatti. Anzitutto il lirico non è più considerato come il poeta in sé. Non è più il «vate», com'era ancora Lamartine; è entrato in un genere (Verlaine rende questa specializzazione tangibile; Rimbaud è già un esoterico, che tiene il pubblico - *ex officio* - lontano dalla propria opera). Secondo fatto: un successo di massa di poesie liriche non ha più avuto luogo dopo Baudelaire (ancora la lirica di Hugo ebbe, al suo apparire, una vasta risonanza. In Germania la linea di confine è segnata dal *Buch der Lieder* [Libro dei Canti]). Ciò implica anche un terzo elemento: il pubblico è divenuto più freddo anche verso la poesia lirica che gli era già nota dal passato. Lo spazio di tempo in questione si può datare all'incirca dalla metà del secolo scorso. Nel corso dello stesso periodo la fama delle *Fleurs du mal* si è estesa senza interruzione. Il libro che aveva contato sui lettori più estranei e che, all'inizio, ne aveva trovati ben pochi propizi, è divenuto, nel corso dei decenni, un classico; e anche uno dei più ristampati.

Se le condizioni della ricezione di poesie liriche sono divenute più infauste, è naturale supporre che la poesia lirica conservi solo

eccezionalmente il contatto con l'esperienza dei lettori. Ciò potrebbe essere perché questa esperienza si è trasformata nella sua struttura. Questo spunto sarà forse approvato, ma ci troveremo tanto più imbarazzati a definire ciò che si è trasformato in essa. In questa situazione dovremo rivolgerci alla filosofia, dove troveremo un fatto sintomatico. Dalla fine del secolo scorso, essa ha compiuto una serie di tentativi per impossessarsi della «vera» esperienza, in contrasto con quella che si deposita nella vita regolata e denaturata delle masse civilizzate. Si usa raccogliere questi tentativi sotto il concetto di filosofia della vita. Essi non muovono, naturalmente, dalla vita dell'uomo in società, ma si richiamano alla poesia, o meglio ancora alla natura, e alla fine, di preferenza, all'epoca mitica. L'opera di Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtung* [Esperienza vissuta e poesia] è uno dei primi tentativi della serie; che finisce con Klages e con Jung, che si è votato al fascismo. Come un monumento di gran lunga eminente, spicca su questa letteratura l'opera giovanile di Bergson, *Matière et mémoire*: che serba, più delle altre, rapporti con l'indagine esatta. Essa è orientata sul modello della biologia. Già il titolo dice che essa considera la struttura della memoria come decisiva per la struttura filosofica dell'esperienza. In realtà l'esperienza è un fatto di tradizione, nella vita collettiva come in quella privata. Essa non consiste tanto di singoli eventi esattamente fissati nel ricordo quanto di dati accumulati, spesso inconsapevoli, che confluiscono nella memoria. Ma Bergson non si propone affatto di specificare storicamente la memoria; e respinge, anzi, ogni determinazione storica dell'esperienza. Con ciò egli evita, anzitutto ed essenzialmente, di doversi avvicinare a quell'esperienza da cui è sorta la sua stessa filosofia, o contro la quale, piuttosto, essa è stata mobilitata: che è quella ostile, accecante, dell'epoca della grande industria. All'occhio che si chiude di fronte a questa esperienza se ne affaccia una di tipo complementare, come la sua imitazione per così dire spontanea. La filosofia di Bergson è un tentativo di specificare e fissare questa imitazione. Essa rimanda quindi, indirettamente, all'esperienza che si affaccia direttamente a Baudelaire nella figura del suo «lettore».

2.

Matière et mémoire definisce il carattere dell'esperienza nella *durée*, in modo che il lettore deve finire per dirsi: solo il poeta può essere il soggetto adeguato di un'esperienza consimile. Ed è stato infatti un poeta a mettere alla prova la teoria bergsoniana dell'esperienza. Si può considerare l'opera di Proust, *A la recherche du temps perdu*, come il tentativo di produrre artificialmente, nelle condizioni sociali odierne, l'esperienza come intesa da Bergson (poiché sulla sua genesi spontanea

sarà sempre più difficile contare). Proust, del resto, non si sottrae, nella sua opera, alla discussione di questo problema. Egli introduce, anzi, un momento nuovo, che contiene una critica immanente a Bergson. Questi non tralascia di sottolineare l'antagonismo fra la *vita activa* e la particolare *vita contemplativa* che è dischiusa dalla memoria. Sembra però, in Bergson, che il fatto di volgersi all'attualizzazione intuitiva del flusso vitale sia una questione di libera scelta. La diversa convinzione di Proust si preannuncia già nella terminologia. La *mémoire pure* della teoria bergsoniana diventa in lui *mémoire involontaire*. Fin dall'inizio Proust confronta questa memoria involontaria con quella volontaria, che è a disposizione dell'intelligenza. Alle prime pagine della grande opera è affidato il compito di chiarire questo rapporto. Nella riflessione che introduce il termine, Proust parla della povertà con cui si era offerta al suo ricordo, per molti anni, la città di Combray, dove pure aveva trascorso una parte della sua infanzia. Prima che il gusto della *madeleine* (un biscotto), su cui ritorna quindi sovente, lo ritrasferisse un pomeriggio negli antichi tempi, egli era stato limitato a ciò che gli aveva fornito una memoria pronta a rispondere all'appello dell'attenzione. Essa è la *mémoire volontaire*, il ricordo volontario, di cui si può dire che le informazioni che ci dà sul passato non conservano nulla di esso. «Lo stesso vale per il nostro passato. Vanamente cerchiamo di rievocarlo; tutti gli sforzi del nostro intelletto sono inutili»². Per cui Proust non esita ad affermare, in conclusione, che il passato è «al di fuori del potere e del raggio d'azione dell'intelletto, in qualche oggetto materiale (o nella sensazione che questo oggetto provoca in noi), che ignoriamo quale possa essere. Che noi incontriamo questo oggetto prima di morire o che non lo incontriamo mai, dipende solo dal caso»³.

Secondo Proust è affidato al caso che il singolo acquisti un'immagine di se stesso, che diventi signore della propria esperienza. Dipendere, in una cosa simile, dal caso, è qualcosa di tutt'altro che naturale. Gli interessi interiori dell'uomo non hanno già per natura questo carattere irrimediabilmente privato; ma lo acquistano solo quando diminuisce, per gli interessi esterni, la possibilità di essere incorporati alla sua esperienza. Il giornale è uno dei tanti segni di questa diminuzione. Se la stampa si proponesse di far sì che il lettore possa appropriarsi delle sue informazioni come di una parte della sua esperienza, mancherebbe interamente il suo scopo. Ma il suo intento è proprio l'opposto, ed essa lo raggiunge. È quello di escludere rigorosamente gli eventi dall'ambito in cui potrebbero colpire l'esperienza del lettore. I principi dell'informazione giornalistica (novità, brevità, intelligibilità e, soprattutto, mancanza di ogni connessione fra le singole notizie) contribuiscono a questo effetto non meno dell'impaginazione e della forma linguistica (Karl Kraus ha mostrato in modo infaticabile come e fino a che punto l'uso linguistico dei giornali paralizza l'immaginazione

dei lettori). La rigida esclusione dell'informazione dall'esperienza dipende anche dal fatto che essa non entra nella «tradizione». I giornali escono in forti tirature. Nessun lettore ha più facilmente qualcosa da poter raccontare all'altro. C'è una concorrenza storica fra le varie forme di comunicazione. Nel sostituirsi dell'informazione alla più antica relazione, e della «sensazione» all'informazione, si rispecchia l'atrofia progressiva dell'esperienza. Tutte queste forme si distaccano, a loro volta, dalla narrazione; che è una delle forme più antiche di comunicazione. Essa non mira, come l'informazione, a comunicare il puro in sé dell'accaduto, ma lo cala nella vita del relatore, per farne dono agli ascoltatori come esperienza. Così vi resta la traccia del narratore, come quella della mano del vasaio sulla coppa d'argilla.

L'opera in otto tomi di Proust dà un'idea delle operazioni necessarie per restaurare al presente la figura del narratore. Proust ha affrontato l'impresa con grandiosa coerenza. Egli si è imbattuto così, fin dall'inizio, nel compito elementare di riferire della propria infanzia; e ne ha misurato tutta la difficoltà nell'atto di presentare come effetto del *caso* se la sua soluzione sia anche solo possibile. Nel corso di queste riflessioni egli foggia l'espressione *mémoire involontaire*, che reca le tracce della situazione in cui è stata creata. Essa appartiene al repertorio della persona privata isolata in tutti i sensi. Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo.

I culti con i loro cerimoniali, con le loro feste (di cui forse non si parla mai in Proust), realizzavano di continuo la fusione fra questi due materiali della memoria. Essi provocavano il ricordo in epoche determinate e restavano occasioni e appigli di esso durante tutta la vita. Ricordo volontario e involontario perdono così la loro esclusività reciproca.

3.

Alla ricerca di una definizione più concreta di ciò che appare come sottoprodotto della teoria bergsoniana nella *mémoire de l'intelligence* di Proust, conviene risalire a Freud. Nel 1921 appariva il saggio *Jenseits des Lustprinzips* [Al di là del principio del piacere], che stabilisce una correlazione fra la memoria (nel senso della *mémoire involontaire*) e la coscienza. Essa si presenta come un'ipotesi. Le considerazioni seguenti, che a essa si richiamano, non si propongono di dimostrarla. Esse si limiteranno a sperimentare la sua fecondità su nessi molto remoti da quelli che Freud aveva presenti all'atto di formularla. È più probabile che, in nessi di questo genere, si siano imbattuti alcuni dei suoi allievi. Le riflessioni in cui Reik sviluppa la sua teoria della memoria si muovono, in

parte, proprio sulla linea della distinzione proustiana fra rammemorazione involontaria e volontaria. «La funzione della memoria - scrive Reik - è la protezione delle impressioni. Il ricordo tende a dissolverle. La memoria è essenzialmente conservatrice, il ricordo è distruttivo»⁴. La proposizione fondamentale di Freud, che è alla base di questi sviluppi, è formulata nell'ipotesi che «la coscienza sorga al posto di una traccia mnestica»^{[1] 5}. Tale congettura «sarebbe quindi contrassegnata dal fatto che il processo della stimolazione non lascia in essa, come in tutti gli altri sistemi psichici, una modificazione duratura dei suoi elementi, ma sbollisce, per così dire, nel fenomeno della presa di coscienza»⁶. La formula basilare di questa ipotesi è «che presa di coscienza e persistenza di una traccia mnestica sono reciprocamente incompatibili per lo stesso sistema»⁷. Residui mnestici si presentano invece «spesso con la massima forza e tenacia quando il processo che li ha lasciati non è mai pervenuto alla coscienza»⁸. Tradotto nella terminologia proustiana: parte integrante della *mémoire involontaire* può diventare solo ciò che non è stato «vissuto» espressamente e consapevolmente, ciò che non è stato, insomma, un'«esperienza vissuta». Tesaurizzare «tracce durevoli come fondamento della memoria» di processi stimolatori, è riservato, secondo Freud, ad «altri sistemi», che bisogna pensare diversi dalla coscienza^[2]. Secondo Freud, la coscienza come tale non accoglierebbe tracce mnestiche. Essa avrebbe, invece, un'altra e importante funzione: quella di servire da protezione contro gli stimoli. «Per l'organismo vivente la difesa contro gli stimoli è un compito quasi più importante della loro ricezione; l'organismo è fornito di un proprio quantitativo di energia e deve tendere soprattutto a proteggere le forme particolari di energia che operano in esso dall'influsso livellatore, e quindi distruttivo, delle energie troppo grandi che operano all'esterno»⁹. La minaccia proveniente da queste energie è una minaccia di choc. Quanto più abituale diventa la loro registrazione da parte della coscienza, e tanto meno si dovrà temere un effetto traumatico degli choc. La teoria psicoanalitica cerca di spiegare la natura degli choc traumatici «con la rottura della protezione contro gli stimoli». Il «significato» dello spavento è, secondo quella teoria, l'«assenza della predisposizione all'angoscia»¹⁰.

L'indagine di Freud traeva spunto da un sogno tipico nelle nevrosi traumatiche. Esso riproduce la catastrofe da cui il soggetto è stato colpito. Sogni di questo genere cercano, secondo Freud, «di realizzare a posteriori il controllo dello stimolo sviluppando l'angoscia la cui omissione è stata causa della nevrosi traumatica»¹¹. A qualcosa di simile sembra pensare Valéry; e la coincidenza merita di essere rilevata, perché Valéry è uno di quelli che si sono interessati del particolare modo di funzionamento dei meccanismi psichici nelle odierne condizioni di vita (ed egli ha saputo conciliare questo interesse con la sua produzione

poetica, che è rimasta puramente lirica, ponendosi così come il solo autore che rimandi immediatamente a Baudelaire). «Le impressioni o sensazioni dell'uomo - scrive Valéry - rientrano, considerate in se stesse, nella categoria delle sorprese; testimoniano di un'insufficienza dell'uomo [...]. Il ricordo [...] è un fenomeno elementare e tende a darci il tempo di organizzare» la ricezione dello stimolo, «tempo che a tutta prima ci è mancato»¹². La ricezione degli choc è agevolata da un training nel controllo degli stimoli, a cui possono essere chiamati, in caso di necessità, il sogno come il ricordo. Ma normalmente questo training, secondo l'ipotesi di Freud, spetta alla coscienza sveglia, che ha la sua sede in uno strato della corteccia cerebrale, «talmente bruciato dall'azione degli stimoli»¹³ da offrire le migliori condizioni per la loro ricezione. Che lo choc sia captato e parato così dalla coscienza, darebbe, all'evento che lo provoca, il carattere dell'«esperienza vissuta» in senso stretto. E sterilizzerebbe questo evento per l'esperienza poetica, incorporandolo direttamente nell'inventario del ricordo consapevole.

Si affaccia il problema del modo in cui la poesia lirica potrebbe essere fondata su un'esperienza in cui l'esperienza vissuta dello choc è divenuta la regola. Ci si dovrebbe attendere, da una poesia del genere, un alto grado di consapevolezza; essa dovrebbe suggerire l'idea di un piano in atto nella sua composizione. Ciò si adatta perfettamente alla poesia di Baudelaire; e la ricollega, fra i suoi predecessori, a Poe, e fra i suoi successori di nuovo a Valéry. Le considerazioni svolte da Proust e da Valéry a proposito di Baudelaire si integrano fra loro in modo provvidenziale. Proust ha scritto un saggio su Baudelaire, ancora superato, nella sua portata, da alcune riflessioni del suo romanzo. Valéry ha fornito, nella *Situation de Baudelaire*, l'introduzione classica alle *Fleurs du mal*. Egli scrive: «Il problema di Baudelaire poteva quindi porsi in questi termini: diventare un grande poeta, ma non essere Lamartine, né Hugo, né Musset. Io non dico che questo proposito fosse consapevole in lui; ma doveva essere necessariamente in Baudelaire, ed era, anzi, essenzialmente Baudelaire. Era la sua ragion di stato»¹⁴. È piuttosto strano parlare di ragion di stato a proposito di un poeta. E implica qualcosa di sintomatico: l'emancipazione dalle esperienze vissute. La produzione poetica di Baudelaire è ordinata in funzione di un compito. Egli ha intravisto degli spazi vuoti, in cui ha inserito le sue poesie. Non solo la sua opera si lascia definire storicamente, come ogni altra, ma essa si è voluta e si è intesa così.

4.

Quanto maggiore è la parte dello choc nelle singole impressioni; quanto più la coscienza deve essere continuamente all'erta nell'interesse

della difesa dagli stimoli; quanto maggiore è il successo con cui essa opera; e tanto meno esse penetrano nell'esperienza; tanto più corrispondono al concetto di «esperienza vissuta». La funzione peculiare della difesa dagli choc si può forse scorgere, in definitiva, nel compito di assegnare all'evento, a spese dell'integrità del suo contenuto, un esatto posto temporale nella coscienza. Sarebbe questo il risultato ultimo e maggiore della riflessione. Essa farebbe, dell'evento, un'«esperienza vissuta». In caso di mancato funzionamento della riflessione, si determinerebbe lo spavento, lieto o - per lo più - sgradevole, che sancisce, secondo Freud, il fallimento della difesa contro gli choc. Questo elemento è stato fissato da Baudelaire in un'immagine cruda. Egli parla di un duello in cui l'artista, prima di soccombere, grida dallo spavento¹⁵. Questo duello è il processo stesso della creazione. Baudelaire ha posto quindi l'esperienza dello choc al centro stesso del suo lavoro artistico. Questa testimonianza diretta è della massima importanza; ed è confermata dalle dichiarazioni di molti contemporanei. In balia dello spavento, Baudelaire non è alieno dal provocarlo a sua volta. Vallès riferisce del gioco eccentrico dei suoi lineamenti¹⁶; Pontmartin osserva, in un ritratto di Nargeot, l'espressione estraniata del suo volto; Cladel indugia sull'accento tagliente di cui si serviva nella conversazione; Gautier parla degli «stacchi» nel suo modo di declamare¹⁷; Nadar descrive la sua andatura spezzata¹⁸.

La psichiatria conosce tipi traumatofili. Baudelaire si è assunto il compito di parare gli choc, da qualunque parte provenissero, con la propria persona intellettuale e fisica. La scherma fornisce l'immagine di questa difesa. Quando deve descrivere l'amico Constantin Guys, lo va a cercare nell'ora in cui Parigi è immersa nel sonno, mentre, «chino sul suo tavolo, dardeggia su un foglio lo stesso sguardo che rivolgeva poco fa alle cose, *tira di scherma* con la matita, la penna, il pennello, fa schizzare l'acqua dal bicchiere al soffitto, asciuga la penna sulla camicia; frettoloso, violento, attivo, quasi pauroso che le immagini gli sfuggano; in lotta benché solo e come chi dia colpi a se stesso»¹⁹. In questo fantastico duello Baudelaire ha ritratto se stesso nella strofa iniziale del poema *Le soleil*; che è il solo passo delle *Fleurs du mal* che lo mostri nel suo lavoro poetico:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés²⁰.

L'esperienza dello choc è fra quelle che sono risultate decisive per la tempra di Baudelaire. Gide parla delle intermittenze fra immagine e idea, parola e cosa, dove l'emozione poetica in Baudelaire troverebbe la sua vera sede²¹. Rivière ha richiamato l'attenzione sui colpi sotterranei da cui è scosso il verso baudelairiano. È come se una parola sprofondasse in se stessa. Rivière ha additato queste parole senza vigore²²:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé
comme une grève
Le mystique aliment qui *ferait* leur vigueur?²³.

O ancora:

Cybèle, qui les aime, *augmente ses verdure*s²⁴

Qui rientra anche il celebre incipit:

*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*²⁵.

Rendere giustizia a queste leggi segrete anche al di fuori del verso è l'intento che Baudelaire si è posto nello *Spleen de Paris*, i suoi poemi in prosa. Nella dedica della raccolta al redattore capo della «Presse», Arsène Houssaye, egli dice: «Chi di noi non ha sognato, nei giorni dell'ambizione, il miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo né rima, abbastanza duttile e nervosa da sapersi adattare ai movimenti lirici dell'anima, alle ondulazioni del sogno, ai soprassalti della coscienza? È soprattutto dalla frequentazione delle città immense, dal groviglio dei loro rapporti innumerevoli, che nasce questo ideale che può diventare un'idea fissa»²⁶.

Il passo permette una duplice constatazione. Esso ci informa anzitutto dell'intimo rapporto esistente in Baudelaire fra la figura dello choc e il contatto con le grandi masse cittadine. Esso ci dice inoltre che cosa dobbiamo intendere propriamente per queste masse. Non è questione di nessuna classe, di nessuna collettività in qualche modo strutturata. Si tratta solo della folla amorfa dei passanti, del pubblico delle vie³¹. Questa folla, di cui Baudelaire non dimentica mai l'esistenza, non funse da modello a nessuna delle sue opere. Ma essa è iscritta nella sua creazione come figura segreta, come è anche la figura segreta del frammento citato sopra. L'immagine dello schermidore è decifrabile nel suo contesto: i colpi che egli mena sono destinati ad aprirgli un varco tra la folla. È vero che i *faubourgs* attraverso i quali si apre la strada il poeta del *Soleil* sono deserti. Ma la costellazione segreta (dove la bellezza della strofa diventa trasparente fino in fondo) dev'essere intesa così: è con la

folla spettrale delle parole, dei frammenti, degli inizi di versi, che il poeta combatte, nei viali abbandonati, la sua lotta per la preda poetica.

5.

La folla: nessun altro oggetto si è imposto più autorevolmente ai letterati dell'Ottocento. Essa cominciava - in larghi strati per cui la lettura era divenuta abitudine - a organizzarsi come pubblico. Assurgeva al ruolo di committente; e voleva ritrovarsi nel romanzo contemporaneo, come i donatori nei quadri del Medioevo. L'autore più fortunato del secolo si è conformato, per intima necessità, a questa esigenza. Folla era per lui, quasi in senso antico, la folla dei clienti, del pubblico. Hugo si rivolge per primo alla folla nei titoli: *Les misérables*, *Les travailleurs de la mer*. Ed è stato il solo, in Francia, che potesse rivaleggiare col *feuilleton*. Il maestro di questo genere, che cominciava a diventare, per il popolino, la fonte di una specie di rivelazione, era, com'è noto, Eugène Sue, che fu eletto al Parlamento nel 1850, a grande maggioranza, come rappresentante della città di Parigi. Non è un caso che il giovane Marx abbia trovato modo di fare i conti con i *Mystères de Paris*. Foggiare, dalla massa amorfa che era esposta allora alle lusinghe di un socialismo letterario, quella ferrea del proletariato, gli fu presto davanti come compito. Così la descrizione che Engels dà di questa massa nella sua opera giovanile prelude, benché timidamente, a uno dei temi marxiani. In *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* [La situazione della classe operaia in Inghilterra] si dice: «Una città come Londra, dove si può camminare per ore intere senza arrivare neppure all'inizio della fine, senza incontrare il minimo segno che lasci dedurre la vicinanza della campagna circostante, è qualcosa di unico. Questa concentrazione colossale, questa accumulazione di due milioni e mezzo di uomini in un solo punto, ha centuplicato la forza di questi due milioni e mezzo di uomini [...]. Ma tutto ciò che [...] questo è costato, si scopre solo in seguito. Dopo aver vagabondato qualche giorno sul lastrico delle vie principali [...] si comincia a vedere che questi londinesi hanno dovuto sacrificare la miglior parte della loro umanità per compiere i miracoli di civiltà di cui la loro città formicola; che cento forze latenti in loro sono rimaste inattive e sono state soffocate [...]. Già il brulichio delle strade ha qualcosa di fastidioso, qualcosa contro cui la natura umana si ribella. Queste centinaia di migliaia di persone, di tutte le classi e di tutti i ceti, che s'incrociano nella ressa, non sono forse tutti uomini, con le stesse qualità e capacità, e con lo stesso interesse a diventare felici? [...] Eppure si sorpassano in fretta, come se non avessero nulla in comune, nulla a che fare fra loro; eppure la sola intesa che li unisce è quella, tacita, che ciascuno si tenga sul lato del marciapiede alla propria destra, perché le

due correnti della folla che procedono in direzioni opposte non si intralcino a vicenda; eppure non viene in mente a nessuno di degnare gli altri sia pur solo di uno sguardo. L'indifferenza brutale, la chiusura insensibile di ciascuno nei propri interessi privati, appare tanto più ripugnante e offensiva quanto più alto è il numero degli individui addensati in breve spazio»²⁷.

Questa descrizione è sensibilmente diversa da quelle che si possono trovare nei piccoli maestri francesi del genere, un Gozlan, un Delvau o un Lurine. Le manca la facilità e la disinvoltura con cui il *flâneur* si muove attraverso la folla e che il *feuilletoniste* apprende diligentemente da lui. La folla ha, in Engels, qualcosa che lascia sgomenti. Essa suscita, in lui, una reazione morale. A cui si aggiunge una reazione estetica: il ritmo a cui i passanti s'incrociano e si oltrepassano lo offende spiacevolmente. Il fascino della sua descrizione è proprio nel modo in cui l'incorruttibile abito critico si fonde in essa col tono patriarcale. L'autore viene da una Germania ancora provinciale; forse la tentazione di perdersi in una marea di uomini non lo ha mai sfiorato. Quando Hegel si recò per la prima volta a Parigi, poco prima della sua morte, scrisse così alla moglie: «Se giro per le strade, la gente ha lo stesso aspetto che a Berlino - sono vestiti allo stesso modo, più o meno le stesse facce; la stessa scena, ma in una massa popolosa»²⁸. Muoversi in questa massa era, per il parigino, qualcosa di naturale. Per quanto grande potesse essere la distanza che egli, per proprio conto, pretendeva di assumere di fronte a essa, restava intinto da essa, e non poteva, come un Engels, considerarla dall'esterno. Quanto a Baudelaire, la massa è così poco, per lui, qualcosa di estrinseco, che si può seguire nella sua opera come ne è irretito e attirato, e come se ne difende.

La massa è talmente intrinseca a Baudelaire che si cerca invano in lui una descrizione di essa. Come i suoi oggetti essenziali non appaiono mai, o quasi, in forma di descrizioni. Per lui, come dice acutamente Desjardins, «si tratta più d'imprimere l'immagine nella memoria che di colorirla e adornarla»²⁹. Si cercherà invano, nelle *Fleurs du mal* o nello *Spleen de Paris*, qualcosa di analogo agli affreschi cittadini in cui era insuperabile Victor Hugo. Baudelaire non descrive la popolazione né la città. E proprio questa rinuncia gli ha permesso di evocare l'una nella figura dell'altra. La sua folla è sempre quella della metropoli; la sua Parigi è sempre sovrappopolata. È ciò che lo rende così superiore a Barbier, dove - il procedimento essendo la descrizione - le masse e la città cadono l'una al di fuori dell'altra^[4]. Nei *Tableaux parisiens* si può provare, quasi sempre, la presenza segreta di una massa. Quando Baudelaire prende a oggetto il crepuscolo del mattino, c'è, nelle strade deserte, qualcosa del «silenzio formicolante» che Hugo sente nella Parigi notturna. Basta che Baudelaire posi l'occhio sulle tavole degli atlanti anatomici esposti in vendita sui *quais* polverosi della Senna, e su quei

fogli la massa dei defunti prende inavvertitamente il posto dove si potevano vedere scheletri isolati. Una massa compatta viene avanti nelle figure della *Danse macabre*. A emergere dalla massa, col loro passo che non riesce più a tenere il ritmo, coi loro pensieri che non sanno più nulla del presente, è l'eroismo delle donnette avvizzite che il ciclo *Les petites vieilles* segue nelle loro peregrinazioni. La massa era il velo fluttuante attraverso il quale Baudelaire vedeva Parigi^[5]. La sua presenza domina uno dei pezzi più famosi delle *Fleurs du mal*.

Non un giro di frase, non una parola, ricorda la folla nel sonetto *A une passante*. Ma il processo riposa solo su di essa, come sul vento il procedere di un veliero.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop *tatd!* *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!³⁰.

In velo da vedova, velata dal suo stesso essere trasportata tacitamente dalla folla, una sconosciuta incrocia lo sguardo del poeta. Il significato del sonetto è, in una frase, questo: l'apparizione che affascina l'abitante della metropoli - lungi dall'avere nella folla solo la sua antitesi, solo un elemento ostile - gli è arrecata solo dalla folla. L'estasi del cittadino è un amore non tanto al primo quanto all'ultimo sguardo. È un congedo per sempre, che coincide, nella poesia, con l'attimo dell'incanto. Così il sonetto presenta la figura di uno choc, anzi la figura di una catastrofe. Ma essa ha colpito, insieme al soggetto, anche la natura del suo sentimento. Ciò che contrae convulsamente il corpo - «crispé comme un extravagant», è detto nella poesia - non è la beatitudine di colui che è invaso dall'eros in tutte le stanze del suo essere; ma ha piuttosto qualcosa dell'imbarazzo sessuale, come può sorprendere il solitario. Che «questi versi potevano nascere solo in una grande città»³¹, come ha scritto Thibaudet, è ancora insufficiente. Essi fanno emergere le stigmati che la

vita in una metropoli infligge all'amore. È così che Proust ha letto il sonetto, e quando un giorno nella figura di Albertine gli appare la tarda copia della donna in lutto, significativamente la chiama «la *parisienne*». «Quando Albertine rientrò nella mia stanza, aveva un abito di raso nero che contribuiva a renderla più pallida, a fare di lei la parigina livida, ardente, intristita dalla mancanza d'aria, dal clima delle folle, e forse dall'abitudine del vizio, e i cui occhi parevano più inquieti perché non erano avvivati dal rossore delle guance»³². Così si guarda, ancora in Proust, l'oggetto di un amore come solo il cittadino lo conosce, che è stato conquistato da Baudelaire alla poesia, e di cui si potrà dire sovente che l'adempimento non gli è stato rifiutato quanto piuttosto risparmiato^[6].

6.

Fra le versioni più antiche del motivo della folla si può ritenere classica una novella di Poe tradotta da Baudelaire. Essa presenta alcuni elementi degni di nota che basterà seguire per giungere a istanze sociali così potenti e segrete da potersi annoverare fra quelle dalle quali solo può derivare l'influsso variamente mediato, tanto profondo quanto sottile, sulla produzione artistica. Il racconto è intitolato *L'uomo della folla*. Londra è il suo palcoscenico, ed è narrato in prima persona da un uomo che, dopo una lunga malattia, esce per la prima volta nel trambusto della città. Nel tardo pomeriggio di un giorno d'autunno egli si è seduto dietro le finestre di un grande locale londinese. Osserva gli ospiti intorno a sé, e le inserzioni di un giornale; ma il suo sguardo è rivolto soprattutto alla folla che passa dietro i vetri della finestra. «La via era una delle più animate della città; per tutto il giorno era stata piena di gente. Ma ora, all'imbrunire, la folla cresceva da un minuto all'altro; e quando si accesero le luci a gas, due fitte, compatte fiumane di passanti s'incrociavano davanti al caffè. Non mi ero mai sentito in uno stato d'animo come quello di questa sera; e assaporai la nuova emozione che mi aveva colto davanti all'oceano di quelle teste ondegianti. A poco a poco persi di vista ciò che avveniva nel locale in cui mi trovavo, e mi abbandonai completamente alla contemplazione della scena di fuori»³³. Lasciemo da parte, per quanto significativa, la vicenda che segue a questo prologo e ci limiteremo a esaminare il quadro in cui essa si svolge.

Tetra e confusa come la luce a gas in cui si muove appare, in Poe, la folla stessa di Londra. Ciò non vale solo per la gentaglia che sbuca con la notte «dalle sue tane»³⁴. La classe degli impiegati superiori è descritta da Poe in questi termini: «Avevano tutti la testa leggermente calva; e l'orecchio destro, abituato a portare la penna, un po' sporgente dal capo. Tutti si toccavano regolarmente il cappello, e portavano brevi catenelle

d'oro di foggia antiquata»³⁵. Ancora più strana è la descrizione del modo in cui la folla si muove. «La maggior parte di quelli che passavano avevano l'aspetto di gente soddisfatta di sé e solidamente installata nella vita. Pareva che pensassero solo ad aprirsi il varco tra la folla. Aggrottavano le sopracciglia e gettavano occhiate da tutte le parti. Se ricevevano un colpo dai passanti più vicini, non si scomponevano, ma si riassettavano le vesti e si affrettavano oltre. Altri, e anche questo gruppo era numeroso, si muovevano scompostamente, avevano il viso acceso, parlavano fra sé e gesticolavano, come se proprio nella folla innumerevole che li circondava si sentissero perfettamente soli. Quando dovevano fermarsi, cessavano improvvisamente di mormorare, ma intensificavano le loro gesticolazioni, e aspettavano, con un sorriso assente e forzato, che fossero passati quelli che li ostacolavano. Quando erano urtati, salutavano profondamente quelli da cui avevano ricevuto il colpo, e parevano estremamente confusi»^{[7] 36}. Si potrebbe credere che si tratti di miserabili, di avvinazzati. Macché: sono «persone di condizione elevata, commercianti, avvocati e speculatori di borsa»^{[8] 37}.

Il quadro schizzato da Poe non si può certo definire realistico. In esso è all'opera una fantasia consapevolmente deformante, che allontana di molto un testo come questo da quelli che sono raccomandati come modelli di un realismo socialista. Barbier, ad esempio (uno dei migliori a cui potrebbe richiamarsi un realismo del genere), descrive le cose in modo meno sconcertante. Egli ha anche scelto un tema più univoco: la massa degli oppressi. Di essa non può essere questione in Poe; il suo oggetto è la «gente» come tale. Nello spettacolo che le persone offrono egli avverte, come Engels, qualcosa di minaccioso. Ed è proprio questa immagine della folla metropolitana che è risultata decisiva per Baudelaire. Se egli soccombe alla violenza con cui essa lo attira a sé e ne fa, come *flâneur*, uno dei suoi, la coscienza del suo carattere inumano non lo ha perciò mai abbandonato. Egli diventa suo complice, e quasi nello stesso istante se ne distacca. Si mescola largamente con essa per fulminarla improvvisamente nel nulla con uno sguardo di disprezzo. Questa ambivalenza ha qualcosa di affascinante quando la ammette con riluttanza; e potrebbe anche dipendere da essa l'incanto così difficile da spiegare del *Crépuscule du soir*.

7.

Baudelaire ha voluto equiparare l'uomo della folla, sulle cui orme il narratore di Poe percorre in tutti i sensi la Londra notturna, al tipo del *flâneur*³⁸. Qui non possiamo seguirlo. L'uomo della folla non è un *flâneur*. In lui l'abito tranquillo ha lasciato il posto a un tenore maniaco; e da lui si può inferire, piuttosto, che cosa sarebbe accaduto del *flâneur*

quando gli fosse stato tolto il suo ambiente naturale. Se questo ambiente gli fu mai fornito da Londra, non fu certo dalla Londra descritta da Poe. Rispetto a essa, la Parigi di Baudelaire conserva alcuni tratti del buon tempo antico. Ci sono ancora dei traghetti attraverso la Senna, dove più tardi si sarebbero inarcati dei ponti. Ancora nell'anno della morte di Baudelaire un impresario poteva concepire il disegno di far circolare cinquecento portantine a uso dei cittadini agiati. Erano ancora in voga i *passages*, dove il *flâneur* era sottratto alla vista dei veicoli, che non tollerano la concorrenza del pedone[9]. C'era il passante che si infila tra la folla, ma c'era ancora il *flâneur che* ha bisogno di spazio e non vuol rinunciare al suo tenore privato. La massa deve tener dietro alle sue faccende: il privato, in fondo, può *flâner* solo quando, come tale, esce già dal quadro. Dove il tono è dato dalla vita privata, c'è così poco spazio, per il *flâneur*, come nel traffico febbrile della City. Londra ha l'uomo della folla. Il piantone Nante; personaggio popolare della Berlino prequarantottesca, è in certo qual modo la sua antitesi: il *flâneur* parigino sta in mezzo fra i due[10].

Sul modo in cui l'uomo privato guarda la folla ci istruisce una breve storia, l'ultima che abbia scritto E. T. A. Hoffmann. Il pezzo si intitola *Des Veters Eckfenster* [La finestra d'angolo del cugino], È anteriore di quindici anni al racconto di Poe ed è forse uno dei primissimi tentativi di rappresentare il quadro stradale di una grande città. Vale la pena di sottolineare le differenze fra i due testi.

L'osservatore di Poe guarda attraverso i vetri di un locale pubblico; mentre il cugino è insediato nella propria abitazione. L'osservatore di Poe soccombe a un'attrazione che finisce per trascinarlo nel vortice della folla. Il cugino alla finestra è paralitico: non potrebbe seguire la corrente nemmeno se l'avvertisse sulla propria persona. Egli è, piuttosto, al di sopra di questa folla, come gli suggerisce il suo posto di vedetta in un appartamento sopraelevato. Di lassù egli passa in rassegna la folla; è giorno di mercato, ed essa si sente nel proprio elemento. Il suo binocolo gli permette di isolare scenette di genere. Pienamente conforme all'uso di questo strumento è anche l'atteggiamento interiore di chi se ne serve. Egli vuole iniziare il suo visitatore (come dice egli stesso) «ai principi dell'arte di guardare»[11] 39. Che consiste nella facoltà di dilettersi di quadri viventi, come quelli di cui si compiace il *Biedermeier*. Sentenze edificanti forniscono l'interpretazione[12]. Si può considerare il testo come un tentativo di cui cominciava a maturare l'attuazione. Ma è chiaro che esso era intrappolato, a Berlino, in condizioni che non consentivano la sua piena riuscita. Se Hoffmann fosse mai stato a Parigi o a Londra, se si fosse proposto di rappresentare una massa come tale, non avrebbe mai scelto un mercato; non avrebbe dato alle donne un posto predominante nel quadro; e avrebbe forse attinto ai motivi che Poe trae dalla folla in movimento alla luce dei lampioni a gas. Ma non ci sarebbe stato bisogno

di essi per mettere in luce l'elemento inquietante che è stato avvertito da altri fisionomisti della grande città. Torna a questo proposito un detto pensoso di Heine. «Heine è stato - scrive un corrispondente nel 1838 a Varnhagen - molto malato agli occhi in primavera. L'ultima volta ho percorso con lui un tratto dei *boulevards*. Lo splendore, la vita di questa via unica nel suo genere, mi spingeva a un'ammirazione senza limiti, mentre Heine, questa volta, sottolineò efficacemente quel che c'è di orribile in questo centro del mondo»⁴⁰.

8.

Angoscia, ripugnanza e spavento suscitò la folla metropolitana in quelli che primi la fissarono in volto. In Poe essa ha qualcosa di barbarico. La disciplina la frena solo a stento. Più tardi James Ensor non si stancherà di confrontare in essa disciplina e sfrenatezza. Egli ama includere compagnie militari nelle sue bande carnevalesche. Esse si accordano fra loro in modo esemplare: come esempio e modello degli stati totalitari, dove la polizia è alleata ai banditi. Valéry, che ha uno sguardo molto acuto per l'insieme dei sintomi della «civilizzazione», descrive così uno degli elementi in questione. «L'abitante delle grandi metropoli - scrive - ricade allo stato selvaggio, e cioè in uno stato d'isolamento. Il senso di essere necessariamente in rapporto con gli altri, prima continuamente ridestato dal bisogno, si ottunde a poco a poco nel funzionamento senza attriti del meccanismo sociale. Ogni perfezionamento di questo meccanismo rende inutili determinati atti, determinati modi di sentire»⁴¹. Il comfort isola. Mentre assimila, d'altra parte, i suoi utenti al meccanismo. Con l'invenzione dei fiammiferi verso la fine del secolo, comincia una serie di innovazioni tecniche che hanno in comune il fatto di sostituire una serie complessa di operazioni con un gesto brusco. Questa evoluzione ha luogo in molti campi; ed è evidente, ad esempio, nel telefono, dove al posto del moto continuo con cui bisognava girare la manovella dei primi apparecchi, subentra lo stacco del ricevitore. Fra i gesti innumerevoli di azionare, gettare, premere ecc., è stato particolarmente grave di conseguenze lo «scatto» del fotografo. Bastava premere un dito per fissare un evento per un periodo illimitato di tempo. L'apparecchio comunicava all'istante, per così dire, uno choc postumo. A esperienze aptiche di questo genere si affiancavano esperienze ottiche, come quelle che suscita la parte degli annunci in un giornale, ma anche il traffico delle grandi città. Muoversi attraverso il traffico comporta per il singolo una serie di choc e di collisioni. Negli incroci pericolosi è percorso da innervazioni in rapida successione, come dai colpi di una batteria. Baudelaire parla dell'uomo che s'immerge nella folla come in un serbatoio di energia elettrica. E lo definisce subito dopo,

descrivendo così l'esperienza dello choc, «un *caleidoscopio* dotato di coscienza»⁴². Se i passanti di Poe gettano ancora, apparentemente senza motivo, occhiate da tutte le parti, quelli di oggi devono farlo per forza per tener conto dei segnali del traffico. Così la tecnica sottoponeva il sensorio dell'uomo a un training di ordine complesso. Venne il giorno in cui il film corrispose a un nuovo e urgente bisogno di stimoli. Nel film la percezione tramite choc si afferma come principio formale. Ciò che determina il ritmo della produzione alla catena di montaggio, condiziona, nel film, il ritmo della ricezione.

Non per nulla Marx mostra come, nel mestiere, la connessione dei momenti lavorativi sia continua. Questa connessione, resa autonoma e oggettivata, si ripresenta all'operaio di fabbricarla catena di montaggio. Il pezzo da lavorare entra nel raggio d'azione dell'operaio indipendentemente dalla sua volontà; e altrettanto liberamente gli si sottrae. «È proprio - scrive Marx - di ogni produzione capitalistica [...] che non sia il lavoratore a utilizzare la condizione lavorativa, ma la condizione lavorativa a utilizzare il lavoratore; ma solo col macchinario questa inversione acquista una realtà tecnicamente tangibile»⁴³. Nel rapporto con la macchina gli operai apprendono a coordinare «i loro propri movimenti a quello uniformemente costante di un automa»⁴⁴. Queste parole gettano una luce particolare sulle uniformità di carattere assurdo che Poe attribuisce alla folla. Uniformità di vestire e di comportamento, ma anche uniformità di espressione. Il sorriso dà da pensare. È probabilmente quello oggi corrente nel *keep smiling* e funge, per così dire, da paraurti mimico. «Ogni lavoro alla macchina esige - si dice nel passo sopracitato - un precoce tirocinio dell'operaio»⁴⁵. Questo tirocinio va distinto dall'esercizio. L'esercizio, solo decisivo nel mestiere, aveva ancora una funzione nella manifattura. Sulla base della manifattura «ogni particolare ramo di produzione trova nell'*esperienza* la forma tecnica a esso conforme, e la perfeziona *lentamente*». È vero che la cristallizza rapidamente «appena raggiunto un certo grado di maturità»⁴⁶. Ma la stessa manifattura produce, d'altra parte, «in ogni mestiere che essa investe, una classe di operai cosiddetti non specializzati, che l'azienda di mestiere escludeva rigorosamente. Mentre sviluppa a virtuosismo la specialità semplificata all'estremo, a spese della capacità lavorativa d'insieme, comincia a fare una specialità anche della mancanza di ogni formazione. Accanto all'ordinamento gerarchico subentra la semplice distinzione degli operai in specializzati e non specializzati»⁴⁷. L'operaio non specializzato è quello più profondamente degradato dal tirocinio della macchina. Il suo lavoro è impermeabile all'esperienza. L'esercizio non vi ha più alcun diritto^[13]. Ciò che il luna park realizza nelle sue gabbie volanti e in altri divertimenti del genere non è che un saggio del tirocinio a cui l'operaio non specializzato è sottoposto nella fabbrica (un saggio che, a volte, dovette sostituire per lui

l'intero programma; poiché l'arte dell'eccentrico, in cui l'uomo qualunque poteva esercitarsi nei luna park, prosperava nei periodi di disoccupazione). Il testo di Poe rende evidente il rapporto tra sfrenatezza e disciplina. I suoi passanti si comportano come se, adattati ad automi, non potessero più esprimersi che in modo automatico. Il loro comportamento è una reazione a choc. «Quando erano urtati, salutavano profondamente quelli da cui avevano ricevuto il colpo».

9.

All'esperienza vissuta dello choc fatta dal passante nella folla corrisponde l'«esperienza vissuta» dell'operaio addetto alle macchine. Ciò non autorizza ancora a supporre che Poe abbia avuto un concetto del processo di lavoro industriale. In ogni caso Baudelaire era lontanissimo da un concetto simile. Ma egli è stato affascinato da un processo in cui il meccanismo riflesso che la macchina mette in moto nell'operaio si può studiare nell'ozioso come in uno specchio. Questo processo è il gioco d'azzardo. L'affermazione deve sembrare paradossale. Dove trovare un'antitesi più netta di quella che passa fra il lavoro e l'azzardo? Come scrive Alain con grande chiarezza: «Il concetto [...] di gioco [...] consiste [...] nel fatto che la partita successiva non dipende dalla precedente [...]. Il gioco ignora fermamente ogni posizione acquisita [...]. Non tiene conto dei meriti acquistati in precedenza; e in ciò si distingue dal lavoro. Il gioco fa tabula rasa [...] del passato pesante su cui si fonda il lavoro»⁴⁸. Il lavoro che Alain ha in mente qui è il lavoro altamente differenziato (che, come quello intellettuale, può ritenere certi elementi del mestiere); non è quello della maggior parte degli operai di fabbrica, e meno che mai di quelli non specializzati. A quest'ultimo manca, è vero, l'elemento avventuroso, la fata morgana che seduce il giocatore. Ma non gli manca affatto la vanità, il vuoto, il fatto di non poter finire, che è anzi inerente all'attività dell'operaio salariato. Anche il suo gesto, determinato dal processo automatico del lavoro, si ripresenta nel gioco, che non avviene senza il piglio rapido di chi mette la posta o prende la carta. Allo scatto nel movimento della macchina corrisponde il *coup* nel gioco d'azzardo. L'intervento dell'operaio sulla macchina è senza rapporto col precedente proprio perché ne costituisce l'esatta ripetizione. Ogni intervento sulla macchina è altrettanto ermeticamente separato da quello che lo ha preceduto quanto un *coup* della partita d'azzardo dal *coup* immediatamente precedente; e la schiavitù del salariato fa, in qualche modo, *pendant* a quella del giocatore. Il lavoro dell'uno e dell'altro è egualmente libero da ogni contenuto.

C'è una litografia di Senefelder che rappresenta un circolo di gioco. Nessuno dei personaggi che vi sono ritratti segue il gioco alla solita

maniera. Ognuno è occupato dalla propria passione; chi da una gioia non contenuta, chi da diffidenza per il proprio partner, chi da una cupa disperazione, chi dalla voglia di litigare; uno si accinge a togliersi la vita. Nei vari atteggiamenti c'è qualcosa di segretamente affine: i personaggi rappresentati mostrano come il meccanismo a cui i giocatori si affidano nel gioco s'impadronisce di loro corpo e anima, per cui, anche nella loro sfera privata, per quanto sia forte la passione che li agita, non possono far altro che agire di riflesso. Si comportano come i passanti del testo di Poe; vivono una vita da automi e somigliano agli esseri immaginari di Bergson che hanno completamente liquidato la loro memoria.

Non pare che Baudelaire fosse dedito al gioco, benché abbia avuto, per le sue vittime, parole di simpatia, anzi di rispetto⁴⁹. Il tema che ha trattato nel poema notturno *Le jeu* era, a suo avviso, preordinato dai tempi moderni. Scrivere quel poema era una parte del suo compito. La figura del giocatore è, in Baudelaire, l'integrazione propriamente moderna di quella arcaica dello spadaccino. L'uno è per lui un personaggio eroico come l'altro. Börne vedeva con gli occhi di Baudelaire quando scriveva: «Se si risparmiassero [...] tutta la forza e la passione [...] che si sprecano ogni anno in Europa intorno ai tavoli da gioco, [...] ciò basterebbe a fare un popolo romano e una storia romana. Ma così è: poiché ogni uomo nasce romano, la società borghese cerca di sromanizzarlo, e a questo scopo sono introdotti [...] i giochi d'azzardo e di società, i romanzi, le opere italiane e le gazzette eleganti»⁵⁰. Nella borghesia il gioco d'azzardo si è acclimatato solo nel corso dell'Ottocento; nel secolo precedente giocava solo la nobiltà. Era stato diffuso dagli eserciti napoleonici e faceva ora parte dello «spettacolo della vita mondana e delle migliaia di esistenze sregolate che circolano nei sotterranei di una grande città»: lo spettacolo in cui Baudelaire vedeva l'eroico «come è proprio della nostra epoca»⁵¹.

Se si considera il gioco d'azzardo non tanto dal punto di vista tecnico quanto da quello psicologico, la concezione di Baudelaire appare ancora più significativa. Il giocatore mira al guadagno: questo è chiaro. Ma il suo gusto di vincere e far quattrini non si può definire un desiderio nel senso proprio della parola. Ciò che lo occupa intimamente è forse avidità, forse una cupa decisione. Comunque si trova in uno stato d'animo in cui non può fare tesoro dell'esperienza^[14]. Il desiderio, invece, appartiene agli ordini dell'esperienza. «Ciò che si desidera da giovani, si ha in abbondanza da vecchi», dice Goethe. Nella vita, quanto prima si formula un desiderio e tanto maggiori sono le sue prospettive di realizzarsi. Quanto più un desiderio risale indietro nel tempo e tanto più si può sperare nella sua attuazione. Ma ciò che riporta lontano nel tempo è l'esperienza che lo colma e lo articola. Perciò il desiderio realizzato è la corona destinata all'esperienza. Nel simbolismo dei popoli la lontananza spaziale può prendere il posto di quella temporale; per cui la stella

cadente, che precipita nell'infinita lontananza dello spazio, è assurta a simbolo del desiderio realizzato. La pallina d'avorio, che rotola nella *prossima* casella, la *prossima* carta, che è in cima al mazzo, sono la vera antitesi della stella cadente. Il tempo contenuto nell'istante in cui la luce della stella cadente brilla all'occhio dell'uomo è della stessa natura di quello che Joubert ha definito con la sua solita sicurezza: «C'è un tempo - egli scrive - anche nell'eternità; ma non è il tempo terrestre, il tempo mondano... È un tempo che non distrugge, ma realizza soltanto»⁵². È l'antitesi del tempo infernale in cui decorre l'esistenza di coloro cui non è dato compiere nulla di ciò che hanno iniziato. La cattiva reputazione del gioco dipende proprio dal fatto che è il giocatore stesso a porre mano all'opera (un cliente incorreggibile del lotto non subirà la stessa condanna del giocatore d'azzardo vero e proprio).

Il fatto di ricominciare sempre di nuovo è l'idea regolativa del gioco (come del lavoro salariato). Ha quindi un significato ben preciso che la lancetta dei secondi - *la seconde* - figuri, in Baudelaire, come il partner del giocatore:

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide,
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi!⁵³.

Il posto che occupa qui il secondo è tenuto, in un altro testo, dallo stesso Satana⁵⁴. Ai suoi possessi appartiene, senza dubbio, anche l'antro taciturno in cui il poema *Le jeu* relega le vittime del gioco d'azzardo:

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
Enviant de ces gens la passion tenace⁵⁵.

Il poeta non partecipa al gioco. Se ne sta in un angolo e non è più felice di loro, dei giocatori. È anche lui un uomo derubato della propria esperienza, un moderno. Ma egli rifiuta lo stupefacente con cui i giocatori cercano di stordire la coscienza che li ha consegnati al ritmo dei secondi^[15]:

Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant!⁵⁶.

In questi ultimi versi, Baudelaire fa dell'impazienza il substrato della furia del gioco. Egli lo trovava in sé allo stato puro. La sua collera

10.

È - se si dà retta a Bergson - l'attualizzazione della *durée* che toglie all'uomo l'ossessione del tempo. Proust condivide questa fede e ne ha dedotto gli esercizi in cui ha cercato, durante tutta la vita, di riportare alla luce il passato, saturo di tutte le reminiscenze che lo hanno impregnato durante la sua permanenza nell'inconscio. Egli è stato un lettore senza pari delle *fleurs du mal*; poiché sentiva all'opera, in esse, qualcosa di affine. Non c'è dimestichezza possibile con Baudelaire che non sia contenuta nell'esperienza baudelairiana di Proust. «Il suo mondo è una singolare sezione del tempo in cui compaiono solo rari giorni degni di nota: donde la frequentazione di espressioni come: "Si quelque soir", ecc.»⁵⁷. Questi giorni significativi sono quelli del tempo che adempie, per dirla con Joubert. Sono i giorni della rammemorazione. Non sono contrassegnati da alcuna esperienza vissuta; non sono in compagnia degli altri, ma si staccano, invece, dal tempo. Ciò che costituisce il loro contenuto, è stato fissato da Baudelaire nel concetto di *correspondances*. Esso è immediatamente vicino a quello di «bellezza moderna». Lasciando stare la letteratura dotta sulle *correspondances* (che sono patrimonio comune dei mistici; Baudelaire le aveva incontrate in Fourier), Proust non fa neppure maggior conto delle variazioni artistiche sull'argomento, rappresentate dalle sinestesie. L'importante è che le *correspondances* fissano un concetto di esperienza che ritiene in sé elementi culturali. Solo facendo propri questi elementi, Baudelaire poteva valutare appieno il significato della catastrofe di cui egli, come moderno, si trovava a essere testimone. Solo così poteva riconoscerla come la sfida rivolta a lui solo, e che egli ha accettato nelle *Fleurs du mal*. Se esiste davvero la segreta architettura di questo libro, che è stata oggetto di tante speculazioni, il ciclo di poesie che inaugura il volume potrebbe essere dedicato a qualcosa di irrevocabilmente perduto. A questo ciclo appartengono due sonetti identici nei loro motivi. Il primo, che ha per titolo *Correspondances*, comincia:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent⁵⁸.

Ciò che Baudelaire intendeva con queste *correspondances* si può definire come un'esperienza che cerca di stabilirsi al riparo di ogni crisi. Essa è possibile solo nell'ambito culturale. Quando esce da questo ambito, assume l'aspetto del bello. In esso appare il valore culturale dell'arte^[16].

Le *correspondances* sono le date della rammemorazione. Non sono date storiche, ma date della pre-storia. Ciò che rende grandi e significativi i giorni di festa è l'incontro con una vita anteriore. Baudelaire lo ha messo nel sonetto che s'intitola, appunto, *La vîe antérieure*. Le immagini delle grotte e delle piante, delle nuvole e delle onde, evocate dall'inizio di questo sonetto, emergono dalla calda nebbia delle lacrime, che sono lacrime di nostalgia. «Il viandante, guardando queste distese velate di lutto, sente salire agli occhi lacrime isteriche, *hysterical tears*»⁵⁹, scrive Baudelaire nella sua recensione alle poesie di Marceline Desbordes-Valmore. Corrispondenze simultanee, come furono coltivate in seguito dai simbolisti, non esistono. Il passato mormora nelle corrispondenze; e l'esperienza canonica di esse ha luogo anch'essa in una vita anteriore:

Les houles, en roulant les images des deux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
C'est la que j'ai vécu⁶⁰.

Che la volontà restauratrice di Proust resti chiusa nei limiti dell'esistenza terrestre, mentre Baudelaire tende a superarla, può ben essere considerato come un sintomo della tanto maggiore originarietà e violenza con cui le forze ostili si sono manifestate in Baudelaire. E mai, forse, gli è riuscito qualcosa di così perfetto come quando, sopraffatto da esse, sembra cedere alla rassegnazione.

Il *Recueillement* disegna, sulle profondità del cielo, le allegorie degli anni trascorsi:

...vois se pencher les défunes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées⁶¹.

In questi versi Baudelaire si accontenta di rendere omaggio all'immemorabile che gli è sfuggito, nella forma di ciò che è passato di moda. Agli anni che appaiono sull'altana, Proust pensa fraternamente rivolti quelli di Combray, quando ritorna, nell'ultimo volume della *Recherche*, sull'esperienza che lo aveva impregnato nel sapore della *madeleine*. «In Baudelaire [...] queste reminiscenze, ancora più

numerose, sono evidentemente meno casuali, e quindi, a mio avviso, decisive. È il poeta stesso che, con maggiore selettività e indolenza, insegue di proposito, nell'odore di una donna ad esempio, nel profumo dei suoi capelli e dei suoi seni, le analogie ispiratrici che gli rendono quindi "l'azzurro del cielo a volta, immenso", e "un porto pieno di fiamme e di alberi"»⁶². Queste parole sono come un'epigrafe involontaria all'opera di Proust: così affine a quella di Baudelaire, che ha raccolto i giorni della rammemorazione in un anno spirituale.

Ma le *Fleurs du mal* non sarebbero quello che sono se vigesse in loro solo questa riuscita. Ciò che le rende inconfondibili è piuttosto il fatto che all'inefficacia dello stesso conforto, alla caduta della stessa passione, al fallimento della stessa opera, hanno saputo strappare poesie che non sono per nulla inferiori a quelle in cui le *correspondances* celebrano le loro feste. Il libro *Spleen et idéal* è il primo dei cicli delle *Fleurs du mal*. L'*idéal* dispensa la forza della rammemorazione; lo *spleen* le oppone l'orda dei secondi. Esso è il loro imperatore, come il diavolo è l'imperatore delle mosche. Alla serie dei poemi dello *spleen* appartiene *Le goût du néant*, in cui si dice: Le Printemps adorable a perdu son odeur!⁶³.

In questo verso Baudelaire dice qualcosa di estremo con estrema discrezione; ed è ciò che lo rende unicamente suo. Il crollo e la sparizione dell'esperienza a cui ha - in un tempo lontano - partecipato, è ammesso nella parola *perdu*. L'odore è il rifugio inaccessibile della *mémoire involontaire*. Di rado esso si associa a una rappresentazione visiva: fra le impressioni sensibili si accompagnerà solo al medesimo odore. Se al riconoscimento di un profumo spetta, più che a ogni altro ricordo, il privilegio di consolare, ciò è forse perché esso stordisce profondamente la coscienza del tempo. Un profumo fa tramontare anni interi nel profumo che ricorda. È ciò che rende questo verso di Baudelaire infinitamente sconsolato. Per chi non può più fare nessuna esperienza non c'è conforto. Ma è proprio questa incapacità che costituisce l'intima essenza della collera. L'adirato «non vuol sentir nulla»; il suo archetipo, Timone, inveisce contro tutti indiscriminatamente; non è più in grado di distinguere l'amico fidato dal nemico mortale. D'Aurevilly ha intravisto, con grande acutezza, questa natura in Baudelaire; e lo ha definito «un Timone col genio di un Archiloco»⁶⁴. La collera misura ai suoi scoppi il ritmo dei secondi, a cui è asservito il malinconico.

Et le Temps m'engloutit minute par minuté,
Comme la neige immense un corps pris de roideur⁶⁵.

Questi versi seguono immediatamente a quello citato. Nello *spleen* il tempo è oggettivato; i minuti coprono l'uomo come fiocchi. Questo

tempo è senza storia, come quello della *mémoire involontaire*. Ma nello *spleen* la percezione del tempo è acuita in modo soprannaturale; ogni secondo trova la coscienza pronta a parare il suo colpo[17].

Il calcolo del tempo, che sovrappone la sua uniformità alla durata, non può tuttavia fare a meno di lasciare in essa frammenti diseguali e privilegiati. Aver unito il riconoscimento della qualità alla misurazione della quantità è stato il merito dei calendari, che lasciano - per così dire - in bianco, nei giorni di festa, gli spazi della rammemorazione. L'uomo a cui l'esperienza si sottrae si sente estromesso dal calendario. Il cittadino conosce questa sensazione la domenica. Baudelaire l'ha già, *avant la lettre*, in una delle poesie dello *spleen*:

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement⁶⁶.

Le campane, legate un tempo ai giorni festivi, sono, come gli uomini, estromesse dal calendario. Somigliano alle povere anime, che si agitano molto, ma non hanno una storia. Se Baudelaire tiene in mano, nello *spleen* e nella *vie antérieure*, gli elementi dissociati della vera esperienza storica, Bergson, nella sua concezione della durata, si è estraniato assai più dalla storia. «Il metafisico Bergson sopprime la morte»⁶⁷. Che, nella *durée* bergsoniana, venga meno la morte, è ciò che la separa dall'ordine storico (come anche da un ordine pre-storico). Il concetto bergsoniano dell'*action* ha lo stesso carattere. Il «sano buon senso», in cui eccelle l'«uomo pratico», l'ha tenuto a battesimo⁶⁸. La *durée*, da cui è stata soppressa la morte, ha la cattiva infinità di un arabesco. Essa esclude di poter accogliere la tradizione[18]. È il prototipo di un'esperienza vissuta che si pavoneggia nelle vesti dell'esperienza. Lo *spleen*, invece, espone l'esperienza vissuta nella sua nudità. Con spavento il malinconico vede la terra ricaduta nel nudo stato di natura. Nessun fiato di preistoria la circonda. Nessuna aura. Così essa appare nei versi di *Le goût du néant*, che vengono subito dopo quelli citati sopra:

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute⁶⁹.

11.

Se si definiscono le rappresentazioni radicate nella *mémoire involontaire*, e che tendono a raccogliersi attorno a un oggetto sensibile,

come *l'aura* di quell'oggetto, l'aura attorno a un oggetto sensibile corrisponde esattamente all'esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso. I procedimenti fondati sulla camera fotografica e sugli apparecchi analoghi successivi estendono l'ambito della *mémoire volontaire*; in quanto permettono di fissare un evento, sonoramente e visivamente, con l'apparecchio, in qualunque momento. E diventano così conquiste fondamentali di una società in cui deperisce l'esercizio. La dagherrotipia aveva per Baudelaire qualcosa di pauroso e di conturbante. «Sorprendente e crudele»⁷⁰, così ne definisce l'attrattiva. E perciò, anche se non lo ha penetrato, ha intuito il rapporto di cui si è detto. Come ha sempre cercato di riservare un posto al moderno, e di indicarglielo, soprattutto nell'arte, così ha fatto anche per la fotografia. Tutte le volte che la sentiva minacciosa, cercava di darle la colpa ai suoi «progressi male intesi»⁷¹. Dove peraltro era costretto ad ammettere che essi erano facilitati dalla «stupidità della grande massa». «Questa massa aspirava a un ideale che fosse degno di lei e conforme alla sua natura... Un dio vendicatore ha ascoltato le sue preghiere, e Daguerre è stato il suo profeta»⁷². Cionondimeno, Baudelaire cerca di assumere un atteggiamento più conciliante. La fotografia può aggiudicarsi tranquillamente le cose caduche che hanno diritto «a un posto negli archivi della nostra memoria», purché si arresti di fronte al «dominio dell'impalpabile e dell'immaginario»; di fronte al dominio dell'arte, di «tutto ciò che esiste solo per l'anima che l'uomo vi aggiunge»⁷³. È difficile considerare salomonico questo verdetto. La costante disponibilità del ricordo volontario, discorsivo, che viene favorita dalla tecnica di riproduzione, riduce lo spazio di gioco della fantasia. Che si può forse concepire come la facoltà di formulare desideri di un tipo speciale: tali, cioè, che si possano considerare adempiuti da «qualcosa di bello». Le condizioni di questo adempimento sono state definite anche qui da Valéry: «Riconosciamo l'opera d'arte dal fatto che nessuna idea che essa suscita in noi, nessun atto che essa ci suggerisce, può esaurirla o concluderla. Si respiri finché si vuole un fiore gradito all'olfatto: ma non si arriverà mai a esaurire questo profumo, di cui il godimento rinnova il bisogno; e non c'è ricordo, pensiero o azione che possa annullarne l'effetto o liberarci interamente dal suo potere. Ecco il fine che persegue chi vuol creare un'opera d'arte»⁷⁴. Un quadro, secondo questa concezione, riprodurrebbe - di una vista - ciò di cui l'occhio non potrà mai saziarsi. Ciò per cui esso soddisfa il desiderio che si può proiettare retrospettivamente alla sua origine, sarebbe qualcosa che, nello stesso tempo, nutre continuamente quel desiderio. È quindi chiaro ciò che separa la fotografia dal quadro, e per cui non può esserci un solo principio «formativo» valido per entrambi: per lo sguardo che non può mai saziarsi di fronte a un quadro la fotografia significa piuttosto ciò che il cibo è per la fame o la bevanda per la sete.

La crisi della riproduzione artistica, che così si delinea, si può considerare come parte integrante di una crisi della percezione stessa. Ciò che rende insaziabile il piacere del bello, è l'immagine del mondo anteriore che Baudelaire dice velato dalle lacrime della nostalgia. «Ach du warst in abgelebten Zeiten | meine Schwester oder meine Frau!»[19]: questa confessione è il tributo che il bello come tale può esigere. In quanto l'arte mira al bello e lo «riproduce», per quanto semplicemente, lo rievoca (come Faust Elena) dal profondo del tempo[20]. Ciò non ha più luogo nella riproduzione tecnica (in essa il bello non ha alcun posto). Quando Proust accusa l'insufficienza e la mancanza di profondità delle immagini che la *mémoire volontaire* gli offre di Venezia, dice che alla sola parola «Venezia» questo repertorio di immagini gli era apparso vuoto e insipido come una mostra di fotografie[75]. Se si scorge il contrassegno delle immagini che affiorano dalla *mémoire involontaire* nel fatto che possiedono un'aura, bisogna dire che la fotografia ha una parte decisiva nel fenomeno della «decadenza dell'aura». Ciò che nella dagherrotipia doveva essere sentito come inumano, e starei per dire micidiale, era lo sguardo rivolto (e per giunta a lungo) all'apparecchio, mentre l'apparecchio accoglie l'immagine dell'uomo senza restituirgli uno sguardo. Ma nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa (che può associarsi altrettanto bene, nel pensiero, a uno sguardo intenzionale d'attenzione, come a uno sguardo nel senso letterale della parola) viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza, l'esperienza dell'aura. «La percettibilità - afferma Novalis - è un'attenzione»[76]. La percettibilità di cui parla non è altro che quella dell'aura. L'esperienza dell'aura riposa quindi sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo. Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di un fenomeno significa dotarlo della capacità di guardare[21]. Ciò è confermato dai reperti della *mémoire involontaire* (essi sono, d'altronde, irripetibili: e sfuggono al ricordo che cerca di incorporarli. Così vengono ad appoggiare un concetto di aura per cui s'intende, con essa, l'«apparizione irripetibile di una lontananza»[77]. Questa definizione ha il merito di rendere trasparente il carattere culturale del fenomeno. L'essenzialmente lontano è l'inavvicinabile: e l'inavvicinabilità è una qualità essenziale dell'immagine di culto). È inutile sottolineare quanto Proust fosse addentro al problema dell'aura. Ma è sempre degno di nota che egli lo tocchi incidentalmente in concetti che ne implicano la teoria: «Certi amanti del mistero vogliono credere che rimanga qualcosa, negli oggetti, degli sguardi che li hanno toccati» (e cioè la capacità di ricambiarli). «Essi credono che i monumenti e i quadri si presentino solo sotto il velo delicato che hanno tessuto intorno a loro l'amore e la devozione di tanti ammiratori nel corso dei secoli. Questa chimera - conclude Proust

evasivamente - si trasformerebbe in verità se essi la riferissero alla sola realtà esistente per l'individuo, cioè al suo proprio mondo sentimentale»⁷⁸. Analoga, ma orientata in senso oggettivo, e quindi tale da condurre più lontano, è la descrizione di Valéry della percezione in sogno come auratica. «Quando dico: vedo questa cosa, non pongo un'equazione fra me stesso e la cosa... Nel sogno, invece, sussiste un'equazione. Le cose che vedo mi vedono come io le vedo»⁷⁹. E tipica della percezione onirica è la natura dei templi di cui si dice:

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Quanto più Baudelaire si è reso conto di questo, tanto più chiaramente la decadenza dell'aura si è iscritta nella sua opera lirica. Ciò è accaduto nella forma di una cifra: che si ritrova in quasi tutti i passi delle *Fleurs du mal* dove lo sguardo affiora dall'occhio umano (che Baudelaire non l'abbia usata con regolarità è peraltro ovvio). Il nocciolo della questione è che l'attesa rivolta allo sguardo dell'uomo rimane delusa. Baudelaire descrive occhi di cui si potrebbe dire che hanno perduto la capacità di guardare. Ma questa proprietà li dota di un'attrattiva da cui è nutrita in larga, e forse in massima parte, l'economia dei suoi istinti. Sotto il fascino di quegli occhi, in Baudelaire, il sesso si è emancipato dall'eros. Se i versi di *Selige Sehnsucht*:

Keine Ferne macht dich schwierig
Kommst geflogen und gebannt,^[22]

vanno considerati come la descrizione classica dell'amore, saturo dell'esperienza dell'aura, difficilmente si possono trovare, in tutta la poesia lirica, versi che tengano loro più decisamente fronte di quelli di Baudelaire:

Je t'adore à l'égal de la vouïte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues⁸⁰.

Tanto più soggiogante - si potrebbe dire - è uno sguardo, quanto più profonda è l'assenza di chi guarda che in esso è stata domata. In occhi che si limitano a riflettere questa assenza rimane intatta. Proprio perciò quegli occhi non conoscono lontananza. La loro lucidità è stata inclusa da Baudelaire in una rima ingegnosa:

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou des Nixes⁸¹.

Satiresses e naiadi non appartengono più alla famiglia degli esseri umani. Sono esseri a parte. È significativo che Baudelaire abbia introdotto nella poesia lo sguardo carico di lontananza come *regard familier*⁸². Egli, che non ha creato una famiglia, ha dato alla parola *familier* una testura carica di promessa e di rinuncia. Egli è caduto in balia di occhi senza sguardo e si arrende senza illusioni al loro potere.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté⁸³.

«L'ottusità - scrive Baudelaire in uno dei suoi primi articoli - è spesso l'ornamento della bellezza. È grazie a essa che gli occhi sono tristi e trasparenti come i neri acquitrini, o hanno la calma oleosa delle paludi tropicali»⁸⁴. Se c'è una vita in quegli occhi, è quella della belva che si assicura dal pericolo mentre guarda intorno in cerca di preda (così la prostituta, mentre bada ai passanti, si cautela insieme dai poliziotti. Baudelaire ha ritrovato il tipo fisiognomico prodotto da questo genere di vita nei numerosi schizzi dedicati alla prostituta da Guys. «Essa volge lo sguardo all'orizzonte come l'animale da preda; la stessa instabilità, [...] ma anche, a volte, la stessa attenzione tesa e improvvisa»⁸⁵. Che l'occhio dell'abitante delle metropoli sia schiacciato da funzioni di sicurezza, è evidente. Meno evidente è una pretesa a cui è sottoposto, e di cui parla Simmel: «Chi vede senza sentire è molto [...] più preoccupato di chi ascolta senza vedere. Ciò è caratteristico della [...] metropoli. I rapporti reciproci fra gli uomini nelle metropoli [...] si distinguono per una forte prevalenza dell'attività della vista su quella dell'udito. La causa principale di questo fatto sono i veicoli del trasporto pubblico. Prima dell'avvento degli omnibus, delle ferrovie e dei tram nel secolo decimonono, la gente non si era mai trovata in condizione di dover stare, per minuti e anche ore intere, a guardarsi in faccia senza rivolgersi la parola»⁸⁶.

Lo sguardo inteso a garantirsi manca dell'abbandono sognante alla lontananza; e può arrivare al punto di provare una specie di piacere nell'umiliazione di essa. In questo senso bisogna forse leggere le curiose affermazioni seguenti. Nel *Salon del 1859* Baudelaire passa in esame i quadri di paesaggio, per concludere con questa confessione: «Vorrei tornare ai diorami, la cui magia enorme e brutale mi sa imporre un'utile illusione. Preferisco contemplare qualche fondale di teatro, dove trovo, espressi artisticamente e in tragica concisione, i miei sogni più cari.

Queste cose, essendo false, sono infinitamente più vicine al vero; mentre la maggior parte dei nostri paesaggisti mentono proprio perché trascurano di mentire»⁸⁷. Dove vorremmo porre l'accento, più che sull'«utile illusione», sulla «tragica concisione». Baudelaire insiste sul fascino della lontananza; e giudica il quadro di paesaggio addirittura alla stregua delle pitture nei baracconi da fiera. Vuole forse veder spezzato l'incanto della lontananza, come accade allo spettatore che si avvicina troppo a uno scenario? Questo motivo è penetrato in uno dei grandi versi delle *Fleurs du mal*:

Le plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse⁸⁸.

12.

Le *Fleurs du mal* sono l'ultimo testo di poesia lirica che abbia avuto una risonanza europea: nessuno dei successivi ha varcato i limiti di un ambito linguistico più o meno ristretto. A ciò si aggiunga che Baudelaire ha rivolto la sua capacità creativa quasi esclusivamente a questo solo libro. E infine non si può negare che alcuni dei suoi motivi, di cui ha trattato il presente studio, rendono problematica la possibilità stessa della poesia lirica. Questa triplice constatazione definisce storicamente Baudelaire. Essa mostra che egli ha tenuto saldamente il suo posto; che è stato irriducibile nella coscienza del suo compito. Egli è arrivato al punto di definire come proprio scopo «la creazione di un *poncif*»⁸⁹. Egli vedeva in ciò la premessa di ogni futuro poeta lirico. Di quanti non si mostravano all'altezza di questa esigenza, egli teneva pochissimo conto. «Che cosa bevete? Brodi di ambrosia? Che cosa mangiate? Bistecche di Paro? Quanto vi danno al Monte di Pietà per una cetra?»⁹⁰. Il poeta lirico con l'aureola è, per Baudelaire, antiquato. Baudelaire stesso gli ha dato una parte di comparsa in un brano in prosa intitolato *Perte d'aureole*. Il testo è venuto alla luce solo tardi. Al primo esame dell'opera postuma è stato scartato come «inadatto alla pubblicazione»; ed è rimasto finora inosservato nella letteratura baudelairiana.

«- Che vedo, amico mio! Voi qui! Voi in un luogo malfamato! voi che bevete essenze e vi nutrite di ambrosia! In verità mi stupisco. - Sapete bene, mio caro, del mio terrore dei cavalli e delle carrozze. Poco fa, mentre traversavo il viale in gran fretta, saltando nel fango, attraverso questo caos mobile dove la morte arriva al galoppo da tutti i lati nello stesso-tempo, l'aureola, in un movimento brusco, mi è scivolata dal capo ed è caduta nel fango del selciato. Non ho avuto il coraggio di raccoglierla. Ho ritenuto meno spiacevole perdere le mie insegne che

farmi fracassare le ossa. E poi, mi sono detto, le disgrazie servono a qualcosa. Posso andare in giro in incognito, commettere azioni basse, e dedicarmi alla crapula come i comuni mortali. Eccomi qua, come vedete, in tutto simile a voi! - Dovreste almeno affiggere un avviso, o farla cercare dal commissario. - Non ci penso affatto! Mi trovo bene qui. Voi solo mi avete riconosciuto. E poi la dignità mi stufa. E mi diverte pensare che qualche cattivo poeta la raccoglierà e sarà così sfrontato da azzimarsene! Che gioia, rendere felice qualcuno! E soprattutto qualcuno che mi farà ridere! Pensate a X, o a Z! Come sarà buffo!»⁹¹. Lo stesso motivo ritorna nei diari; ma la conclusione è diversa. Il poeta si affretta a raccogliere l'aureola; ma è turbato dalla sensazione che sia un incidente di cattivo augurio^[23] ⁹².

L'autore di questi abbozzi non è un *flâneur*. Essi esprimono ironicamente la stessa esperienza che Baudelaire affida di passaggio, senza arrangiamenti di sorta, a un periodo come questo: «Perdu dans ce vilain monde, *coudoyé par les foules*, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur»⁹³. Essere stato fatto segno agli urti della folla, è l'esperienza - fra tutte quelle che hanno fatto della sua vita ciò che essa era - che Baudelaire prende come decisiva e insostituibile. L'apparenza di una folla vivace e movimentata, oggetto della contemplazione del *flâneur*, si è dissolta ai suoi occhi. Per meglio imprimersi la sua bassezza, egli immagina il giorno in cui anche le donne perdute, le reiette, si pronunceranno per una condotta regolata, condanneranno il libertinaggio e non ammetteranno più nulla che non sia il denaro. Tradito da questi suoi ultimi alleati, Baudelaire muove contro la folla; e lo fa con la collera impotente di chi si getta contro il vento o contro la pioggia. Ecco l'«esperienza vissuta» a cui Baudelaire ha dato il peso di un'esperienza. Egli ha mostrato il prezzo a cui si acquista la sensazione della modernità: la dissoluzione dell'aura nell'esperienza vissuta dello choc. L'intesa con questa dissoluzione gli è costata cara. Ma essa è la legge della sua poesia. Questa brilla nel cielo del Secondo Impero come «un astro senza atmosfera»⁹⁴.

Sezione IV

Fotografia e cinema

«L'analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia». Questa frase scritta nel 1927 dall'artista e teorico ungherese László Moholy-Nagy, più volte citata da Benjamin, sintetizza bene quel bisogno di comprendere pienamente la natura dell'immagine fotografica che attraversa la Germania della seconda metà degli anni Venti, dopo che gli anni precedenti avevano visto l'uso della fotografia come strumento bellico durante la Prima guerra mondiale (le fotografie aeree usate per individuare le trincee nemiche e orientare i bombardamenti), l'ampia diffusione delle riviste illustrate, e l'appropriazione del medium fotografico da parte delle avanguardie, in particolare con i foto-montaggi dei dadaisti berlinesi e dei costruttivisti russi. A partire dal 1925, anno della pubblicazione di *Pittura Fotografia Film* di Moholy-Nagy, cominciano a svilupparsi due movimenti che si contendono il primato sul terreno della pratica fotografica, la Nuova Visione [*Neues Sehen*] e la Nuova Oggettività [*Neue Sachlichkeit*]; vengono allestite alcune grandi mostre che hanno come obiettivo quello di cartografare la presenza dell'immagine fotografica nella cultura visuale dell'epoca - *Pressa e Neue Wege der Photographie* nel 1928, *Film und Foto* nel 1929, *Das Lichtbild* nel 1930 e *Fotomontage* nel 1931 - e compaiono le prime storie della fotografia. Negli stessi anni si articola un ampio dibattito teorico sullo statuto dell'immagine fotografica che coinvolge storici e teorici dell'arte (Rudolf Arnheim, Adolf Behne, Alexander Dorner, Werner Gräff, Franz Roh), artisti d'avanguardia (Josef Albers, Herbert Bayer, Raoul Hausmann, El Lisickij, Jan Tschichold, lo stesso Moholy-Nagy), intellettuali e scrittori (Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Ernst Jünger, Siegfried Kracauer, Dolf Sternberger, Kurt Tucholsky). All'interno di questo dibattito, l'immagine fotografica viene discussa di volta in volta come prodotto di un occhio soggettivo, mobile e dinamico o come espressione di una visione oggettiva, «senza pregiudizi» (Moholy-Nagy); come trascrizione fedele del visibile o come sguardo su «una natura non penetrata dalla coscienza» che grazie alla fotografia può essere smontata e rimontata a piacimento (Kracauer); come potenziamento del sensorio umano o come occhio artificiale, «insensibile e invulnerabile», manifestazione esemplare di quella crescente anestetizzazione che caratterizza il corpo dell'individuo moderno (Jünger). In ogni caso, come medium capace di ridefinire le coordinate del campo dell'esperienza visiva su basi nuove e

tutte da esplorare.

Nuova Visione e Nuova Oggettività, in particolare, le cui figure di riferimento erano rispettivamente László Moholy-Nagy e Albert Renger-Patzsch, proponevano due approcci alternativi alla pratica fotografica. Secondo quanto Moholy-Nagy aveva scritto in un saggio pubblicato su *De Stijl* nel 1922 con il titolo *Produzione, riproduzione*, i cui temi principali vengono poi riassunti nel capitolo omonimo di *Pittura Fotografia Film* (1925, 1927), la fotografia doveva essere considerata come una forma di «configurazione della luce [*Lichtgestaltung*]» che aveva come obiettivo quello di «stabilire relazioni nuove [...] tra i fenomeni ottici». Prendendo le distanze da ogni forma d'arte meramente «riproduttiva» - vale a dire ripetitiva, non sperimentale - la fotografia, così come la pittura e il cinema, dovevano secondo Moholy-Nagy esplorare in tutte le direzioni possibili le proprie caratteristiche specifiche al fine di produrre immagini capaci di sollecitare i sensi in modo nuovo. Di qui la sperimentazione da parte dell'artista ungherese e di fotografie teorici a lui vicini come Franz Roh e Werner Gräff di nuovi punti di vista (obliqui, decentrati, in *plongée* o *contre-plongée*) diversi dalla visione frontale tradizionale, l'insistenza sull'effetto straniante delle fotografie istantanee, degli ingrandimenti e delle vedute aeree e astronomiche, così come l'esplorazione di nuove tecniche come le sovrimpressioni, le distorsioni provocate da specchi e altre superfici riflettenti, le stampe in negativo, i fotomontaggi e quelli che Moholy-Nagy chiamava «fotogrammi [*Fotogrammen*]» o «riprese senza apparecchio fotografico [*kameralose Aufnahmen*]»: delle immagini realizzate esponendo direttamente alla luce la superficie fotosensibile di una lastra o di una pellicola fotografica. Nel complesso, attraverso tutte queste sperimentazioni, la corrente inaugurata della Nuova Visione mirava a elaborare un nuovo modo di registrare il visibile e di configurare la luce, mostrando come i nuovi media ottici potessero essere considerati come delle *protesi* capaci di «perfezionare» e «integrare» [*vervollkommen, ergänzen*] l'occhio umano. Interpretata in questa prospettiva, l'arte si trovava a svolgere secondo Moholy-Nagy una precisa funzione sociale e antropologica: quella di preparare la sensibilità dell'individuo moderno al confronto con un mondo sempre più attraversato dalla tecnologia. Un tema che, come abbiamo visto nell'*Introduzione generale* a questo volume, Benjamin riformulerà nel 1935-36, nella prima stesura del saggio sull'opera d'arte, attraverso i concetti di «seconda tecnica» e di «innervazione»¹.

Gli obiettivi perseguiti dagli esponenti della Nuova Oggettività erano diversi. All'atteggiamento sperimentale e avanguardistico che caratterizzava i protagonisti della Nuova Visione si sostituiva qui un uso altamente controllato e professionale della macchina fotografica che mirava a produrre immagini caratterizzate da un «realismo» preciso,

oggettivo, cristallino. Secondo Renger-Patzsch, autore di un libro fotografico di grande successo pubblicato nel 1928 con il titolo *Die Welt ist schön* [Il mondo è bello], l'obiettivo della fotografia della Nuova Oggettività doveva essere quello di «restituire meccanicamente», con una «precisione meravigliosa» e un'assoluta trasparenza, la «bellezza» e la varietà delle forme visibili, dai paesaggi naturali alle fabbriche, dalle piante e gli animali agli oggetti seriali prodotti dall'industria. «Molte sono le cose che aspettano colui che ne riconoscerà la bellezza», scrive Renger-Patzsch, che avrebbe voluto originariamente intitolare il suo libro proprio *Die Dinge* [Le cose], per sottolineare il desiderio di ritrarsi di fronte al mondo in un atteggiamento di pura contemplazione, di «gioia di fronte all'oggetto».

È sullo sfondo di questo ampio contesto che devono essere considerati i saggi di Benjamin sulla fotografia. Saggi che, come quelli di tutti gli autori che abbiamo menzionato, si confrontano con una fotografia che, nonostante fosse stata inventata ormai quasi un secolo prima, solo negli anni Venti si era imposta in modo inequivocabile come un fattore capace di incidere profondamente sulla cultura nel suo complesso: sulla documentazione storica e la ricerca scientifica, la guerra e la propaganda, la produzione industriale e la pubblicità, la grafica e la creazione-artistica, la storia dell'arte e gli allestimenti museali, tanto che curatori come Alexander Dörner, a capo del Provinzialmuseum di Hannover nella seconda metà degli anni Venti, avevano cominciato a progettare degli allestimenti fatti solo di riproduzioni fotocinematografiche, come il *Raum der Gegenwart* [Spazio del presente] (1930) commissionato a Moholy-Nagy e rimasto irrealizzato, dando avvio a un articolato dibattito sulla relazione tra opere originali e riproduzioni fotografiche in cui si inserirà anche il saggio sull'opera d'arte di Benjamin.

Novità sui fiori (1928) è il primo testo di Benjamin interamente dedicato alla fotografia, e nasce come recensione del libro fotografico di Karl Blossfeldt (1865-1932) intitolato *Urformen der Kunst* [Forme originarie dell'arte], anch'esso del 1928. Scultore e docente presso le Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst di Berlino, a partire dall'inizio del secolo Blossfeldt aveva cominciato a scattare e catalogare delle fotografie di piante realizzate tutte con la stessa tecnica: inquadratura ravvicinata, massima precisione nella restituzione dei dettagli, sfondo grigio astratto. Il suo obiettivo era quello di utilizzare queste fotografie come ausilio nell'insegnamento del disegno, e di mostrare come molte delle forme ornamentali manifestatesi nella storia delle arti avessero il loro fondamento in una serie di modelli naturali, di «forme originarie [Urformen]» di ascendenza goethiana, che potevano essere studiate in modo nuovo attraverso l'immagine fotografica.

Nella sua recensione, Benjamin parla di Blossfeldt come di una figura

che ha saputo dare il suo contributo, con le «variazioni» morfologiche contenute nel suo libro, a quella grande trasformazione dell'esperienza visiva che stava compendosi negli anni Venti grazie alla diffusione del cinema e della fotografia: «quella grande revisione dell'inventario percettivo [*jene grosse Überprüfung des Wahrnehmungsinventars*] che cambierà ancora e in modo imprevedibile la nostra immagine del mondo [*Weltbild*]»². Dalle inquadrature ravvicinate delle piante riportate in *Urformen der Kunst*, così come da un'ipotetica proiezione accelerata di diverse fotografie che ci consenta di vedere riassunta in breve tempo «la crescita di una pianta», «in entrambi i casi nei punti dell'esistenza dove meno l'avremmo sospettato zampilla un geyser di nuovi mondi di immagini [*ein Geysir neuer Bilderwelten*] [...] un tesoro del tutto insospettato di analogie e di forme»³. Proprio come farà Bloch in un testo intitolato *Accelerare e rallentare il tempo, e il loro rapporto con lo spazio*, scritto anch'esso nel 1928, Benjamin considera tecniche fotografiche e cinematografiche come l'ingrandimento e il rimpicciolimento, l'accelerazione e il rallentamento come capaci di contribuire a una trasformazione profonda del nostro panorama percettivo. Un panorama che viene stravolto dall'irruzione di «mondi di immagini» che provengono dal sottosuolo, dal profondo, una prima formulazione di quel tema della rivelazione di un «inconscio ottico» che ritroveremo in testi successivi come *Piccola storia della fotografia* e *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*⁴.

La *Piccola storia della fotografia* viene scritta da Benjamin nel 1931 e rappresenta il suo contributo a quella riflessione sulla nascita, sullo sviluppo storico e sulla portata epistemologica e sociale della fotografia che, come abbiamo visto, coinvolge negli anni Venti e Trenta diversi fotografi, critici e storici, tra cui quella Gisèle Freund di cui Benjamin parla ampiamente nella seconda *Lettera da Parigi* del 1936 e, l'anno dopo, nella recensione del suo *La photographie en France au dix-neuvième siècle* (1937)⁵. Nel suo ampio studio sulle tecniche che avevano preceduto l'avvento della fotografia (dalle *silhouettes* studiate da Lavater al *physionotrace*), sulla ricezione sociale della fotografia nei primi quattro decenni della sua storia, sull'industrializzazione della pratica fotografica da parte di figure come Disdéri (l'inventore delle *cartes de visites*), e sulle polemiche sull'artisticità o meno della fotografia che coinvolsero figure come Baudelaire, Lamartine, Ingres e Delacroix, la Freund dedica ampio spazio al tema delle relazioni tra fotografia e pittura. Un tema che Benjamin riprende nella seconda *Lettera da Parigi*, individuandovi delle testimonianze di quella sua concezione della storia come processo dialettico e discontinuo che avrebbe in seguito teorizzato nel *Passagenwerk* e nelle tesi *Sul concetto di storia*. In particolare, ricordando il quadro di Courbet intitolato *L'onda* [*La vague*] (1870), Benjamin sottolinea come nel corso dell'Ottocento la relazione tra pittura e

fotografia fosse stata tutt'altro che un lineare «passaggio di consegne» con cui la fotografia avrebbe progressivamente preso in carico generi prima praticati nell'ambito della pittura, dalla ritrattistica alla pittura di paesaggio. Quadri come quello di Courbet dimostrerebbero al contrario la capacità della pittura di «scoprire» soggetti e procedimenti fotografici *prima della stessa fotografia*, come in questo caso «l'istantanea», quella capacità di fissare un istante di tempo che sarebbe diventata solo in seguito uno dei tratti tipici dell'immagine fotografica: «Con Courbet il rapporto tra il pittore e il fotografo si invertiva, per un certo tempo. Il suo famoso quadro *L'onda* equivale alla scoperta di un soggetto fotografico da parte della pittura. L'epoca di Courbet non conosce né il primo piano né l'istantanea. La sua pittura le indica la via. Organizza un viaggio di scoperta in un mondo di forme e di strutture che potrà diventare oggetto della fotografia solo parecchi lustri tardi»⁶.

La storia ricostruita da Benjamin nella *Piccola storia della fotografia* del 1931 è «piccola» come dimensioni ma non come contenuto. Nell'arco di poche pagine raccoglie una serie di considerazioni che affrontano la fotografia da diverse prospettive: storia delle tecniche fotografiche (dai dagherrotipi alle istantanee), storia degli usi sociali della fotografia (dai primi ritratti agli album e alle riviste illustrate), correlazione tra storia dei media ottici e storia della percezione (dall'immagine auratica al declino dell'aura), ontologia dell'immagine fotografica, confronto tra fotografia e pittura, individuazione delle principali tendenze fotografiche che attraversano gli anni Venti e riflessione critica sulla produzione dei loro principali esponenti (Atget, Sander, Renger-Patzsch, Moholy-Nagy).

Il presupposto da cui prende le mosse lo scritto di Benjamin è la convinzione che la storia della fotografia sia diventata improvvisamente «leggibile» in virtù della centralità che la fotografia stessa ha assunto nel corso degli anni Venti, in una fase in cui l'idea tradizionale di «arte» entra in crisi in seguito all'affermarsi di forme di rappresentazione fondate sulla riproducibilità tecnica del visibile e dell'acustico (fotografia, cinema, grammofono, radio), e in cui i tempi e i modi della percezione sensibile sono stravolti dal confronto con un mondo sempre più attraversato da una tecnologia generatrice di choc. Nata dal desiderio di «fissare le immagini della *camera obscura*, che al minimo erano note fin dall'epoca di Leonardo»⁷, la fotografia, dopo la fase iniziale caratterizzata dalle ricerche di Niépce, Daguerre e Fox Talbot, vive uno sviluppo impetuoso nei decenni successivi grazie al contributo di personalità come Nadar e Hugo, Cameron e Hill. Negli anni Cinquanta dell'Ottocento prende poi avvio un dibattito sull'artisticità o meno della fotografia destinato in seguito a ripetersi a proposito del cinema e della radio: un dibattito segnato secondo Benjamin da «un concetto feticistico e radicalmente antitecnico dell'arte»⁸ che relega in secondo piano

l'intuizione di François Arago - il fisico che nel 1839 a Parigi aveva presentato ufficialmente l'invenzione della fotografia davanti alla Camera dei deputati - secondo cui la fotografia avrebbe finito con il penetrare in «tutti gli aspetti dell'attività umana» («accanto all'eventualità di riuscire a fotografare i pianeti si trova l'idea di riprendere un corpus di geroglifici egiziani»⁹).

Seguendo un'impostazione che riprenderà quattro anni dopo nella prima stesura del saggio sull'opera d'arte, Benjamin studia l'evolversi storico della fotografia come un processo al tempo stesso tecnico, culturale e antropologico che determina una trasformazione dei modi della percezione sensoriale. La prima fase della storia della fotografia è una fase dominata dalla presenza dell'aura, quell'atmosfera fantasmagorica che avvolge come un filtro, un vero e proprio «medium», l'intera cultura materiale borghese ottocentesca, e che nelle prime fotografie si manifesta sensibilmente nell'alone scuro e ovale che avvolge gli individui fotografati: nelle prime fotografie, «gli uomini non guardavano ancora il mondo [...] Erano circondati da un'aura, da un medium [*Es war eine Aura um sie, ein Medium*], il quale conferiva al loro sguardo, che vi penetrava, pienezza e sicurezza»¹⁰. La fotografia è qui un'immagine tecnica capace di registrare l'aura, la traccia-impronta di un *hic et nunc* irripetibile, un passato, nel quale sono racchiuse scintille di presente e di futuro, con una di quelle improvvise coincidenze di tempi diversi che in seguito Benjamin chiamerà «immagini dialettiche»¹¹.

Con l'inizio del Novecento, la fotografia comincia ad assumere un ruolo diverso, e in fotografi come Atget le immagini fotografiche, anziché registrare un'aura diffusa, la «risucchiano» dagli spazi e dalle cose, «come l'acqua pompata da una nave che affonda»¹², provocandone un inarrestabile declino. Grazie ad Atget, non a caso considerato dai surrealisti come un precursore, la fotografia introduce un nuovo modo di rapportarsi al mondo visibile. Un atteggiamento che non mirava, come il pittorialismo fotografico di fine Ottocento, a reintrodurre con il ritocco quell'aura che stava sparendo da un mondo borghese in declino, bensì a «struccare la realtà»¹³, mostrandola anche nelle sue manifestazioni più umili e rimosse, come i depositi di quegli straccivendoli parigini, gli *chiffonniers*, con cui Benjamin si identificava, come prima di lui Baudelaire nella poesia *Le Vin des chiffonniers*, nella propria veste di storico intento a montare insieme «stracci e rifiuti»¹⁴.

Rifacendosi direttamente alle tesi esposte da Moholy-Nagy in *Pittura Fotografia Film*, Benjamin vede in tecniche fotografiche come l'ingrandimento e la scomposizione in istanti del movimento - quest'ultima una tecnica nota da tempo, basti pensare alle cronofotografie di Muybridge e Marey, che risalivano agli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento - degli strumenti capaci di rivelare nuove regioni del visibile, superando i limiti dello sguardo naturale. Se in *Novità sui*

fiori aveva parlato di un «geyser di mondi di immagini» provenienti dal sottosuolo, qui la fotografia viene celebrata come capace di dischiudere «aspetti fisiognomici e mondi di immagini» [*physiognomische Aspekte, Bildwelten*] prima sconosciuti, un vero e proprio «inconscio ottico» [*Optisch-Unbewußtes*] analogo all'«inconscio pulsionale» [*Triebhaft-Unbewußtes*] studiato dalla psicoanalisi¹⁵.

Con gli anni Venti si apre secondo Benjamin una nuova fase nella storia della fotografia, una fase in cui emergono in primo piano la sua capacità di trasformare l'orizzonte percettivo dell'individuo moderno e il suo potenziale politico: protagonisti di questa nuova stagione sono figure come John Heartfield, con i suoi fotomontaggi pubblicati su riviste come l'«*Arbeiter Illustrierte Zeitung*», in cui l'immagine aumenta la sua efficacia politica tramite l'accostamento con la didascalia, e August Sander, il cui progetto *Menschen des 20. Jahrhunderts* [*Uomini del xx secolo*], pubblicato in una prima edizione nel 1929 con il titolo *Der Antlitz der Zeit* [*Il volto del tempo*], aveva come obiettivo quello di dar vita a un gigantesco ritratto della società della Germania weimariana organizzato in sette grandi gruppi: «contadini», «operai e artigiani», «donne», «professionisti», «artisti», «abitanti della metropoli», «gli ultimi uomini». Un'«atlante su cui esercitarsi» [*ein Übungsatlas*], scrive Benjamin, una «poderosa galleria di fisionomie»¹⁶ analoga a quella che si poteva osservare nei film di registi sovietici come Ejzenstejn e Pudovkin, una sorta di «anatomia comparata» della società tedesca, come avrebbe scritto Döblin, che costituiva per Benjamin un insostituibile strumento per prepararsi a una fase di rifondazione sociale, già in corso in Unione Sovietica ma tutta da realizzare in Germania, in cui sarebbe stato necessario riscoprire la fisiognomica e reimparare a «guardare in faccia gli altri»¹⁷.

Se i primi testi di Benjamin sulla fotografia prendono le mosse dalla sua vicinanza agli esponenti della Nuova Visione - ricordiamo che nel 1923 Benjamin aveva fatto parte con Moholy-Nagy della cerchia di artisti e intellettuali che si era raccolta attorno alla rivista «G» (iniziale di *Gestaltung*, «configurazione») diretta da Hans Richter e fortemente impegnata nella promozione di forme d'arte caratterizzate da uno stretto sodalizio con la tecnica - i primi testi di Benjamin sul cinema nascono invece dall'incontro con il cinema sovietico. Durante il suo viaggio a Mosca tra il dicembre del 1926 e il febbraio del 1927, accompagnato dall'attrice e regista lettone Asja Lacis, che svolse un ruolo importante nel convincerlo a esplicitare in senso marxista la dimensione politica dei suoi scritti, Benjamin ebbe modo di vedere film come *La sesta parte del mondo* (1926) di Vertov, *La Madre* (1926) di Pudovkin e *La corazzata Potemkin* (1925) di Ejzenstejn, che nella primavera del 1926 aveva letteralmente invaso le sale cinematografiche di Berlino, suscitando un appassionato dibattito tra chi invocava la censura e chi invece vedeva in

esso l'esempio più riuscito di un cinema esplicitamente politico.

Dal viaggio a Mosca, raccontato nel *Diario moscovita*¹⁸, nascono nel 1927 diversi scritti sulla letteratura e il teatro post-rivoluzionari - Una disputa al teatro di Mejerchol'd, I raggruppamenti politici degli scrittori russi, La nuova letteratura russa¹⁹, più diverse recensioni - e uno scritto esplicitamente dedicato al cinema, intitolato Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia. In questo testo Benjamin racconta le impressioni che aveva ricavato dalla frequentazione del cinema di Mosca - il controllo rigido della produzione cinematografica da parte di una censura preventiva, la chiusura nei confronti del cinema occidentale, il rifiuto di «drammi d'amore» e più in generale di tematiche psicologiche borghesi e il tentativo di Vertov, in quel grande film-atlante che è La sesta parte del mondo, in cui ricorre continuamente la scritta «vīžu», «io vedo», di mostrare le nette differenze tra lo stile di vita borghese-capitalistico e la molteplicità dei costumi e delle credenze disseminate sull'immenso territorio sovietico - e finisce con il concentrarsi su quello che gli sembra essere il tratto fondamentale che distingueva la cinematografia russa da quella occidentale: il tentativo di educare il nuovo pubblico sovietico attraverso il medium del cinema. Questo progetto educativo non consisteva per Benjamin soltanto in una trasmissione di contenuti, ma anche in una vera e propria educazione dello sguardo al nuovo linguaggio cinematografico.

Dal confronto con un teatro il cui regista, secondo Tret'jakov, doveva essere un «ingegnere della psiche», e con un cinema che, stando a quanto aveva scritto Ejzenstejn nei suoi saggi del 1923-24 sul «montaggio delle attrazioni», si proponeva di «modellare lo spettatore nel senso voluto attraverso una serie di pressioni, calcolate con precisione, sulla sua psiche», Benjamin ricava un'immagine della Russia sovietica come di un «immenso laboratorio» in cui si conducevano «grandiosi esperimenti di psicologia dei popoli»²⁰. Un'ulteriore dimostrazione di quella capacità del cinema, parte dell'insieme più ampio degli «apparati» moderni, di contribuire a un «training del sensorio» e a una «radicale trasformazione della funzione dell'apparato appercettivo umano [*entscheidende Umfunktionierung des menschlichen Apperzeptionsapparatus*]» di cui Benjamin parlerà in seguito nel saggio *Su alcuni motivi in Baudelaire* e nel saggio sull'opera d'arte²¹.

Con la *Replica a Oscar A. H. Schmitz*, scritta sempre nel 1927 durante il soggiorno a Mosca, Benjamin si inserisce nell'ampia polemica che fece seguito alla presentazione della *Corazzata Potëmkin* a Berlino. La polemica era nata dai tentativi da parte delle autorità di sottoporre il film a censura, impedendone la diffusione o comunque consentendone una visione priva di alcuni passaggi essenziali: tentativi che ebbero sempre più successo, in quanto dai 30 metri (14 inquadrature) tagliati in occasione della prima del film nell'aprile del 1926 si passò addirittura al

taglio di 400 metri di pellicola su 1740 totali negli anni successivi. Contro questa censura si erano scagliate riviste comuniste come «Die rote Fahne» e la «Arbeiter Illustrierte Zeitung» e critici come Kracauer, che in una recensione fortemente positiva celebrò la capacità del film di «bucare lo schermo» della finzione al di qua del quale si fermavano normalmente i film americani ed europei, mostrando con una grande forza espressiva «la lotta degli oppressi contro gli oppressori» e la «connessione naturale tra uomini e tecnica [*die selbstverständliche Verbindung zwischen Menschen und Technik*]» che emerge dalla sequenza girata nella sala macchine della corazzata lanciata a tutta velocità contro la flotta zarista che le viene incontro. Le prese di posizione nei confronti del film non si limitarono però ad articoli e recensioni. Bertolt Brecht dedicò al film di Ejzenstejn una poesia - *Keinen Gedanken verschwendet an das Unänderbare* [*Non sprecate alcun pensiero su ciò che non può essere cambiato*] - mentre Lion Feuchtwanger descrisse in un capitolo del suo romanzo *Erfolg* [*Successo*] (1930) lo stupore con cui un ministro conservatore di nome Klenk («uomo aspro, risoluto, violento, bellicoso»), vedendo il film, si era sentito trasportato emotivamente a solidarizzare con i marinai in rivolta.

Nel suo testo Benjamin polemizza con Oscar Schmitz, che aveva lamentato il carattere eccessivamente *schierato* del film e l'assenza di protagonisti individuali, e risponde sostenendo che «a ogni opera d'arte, a ogni epoca artistica sono intrinseche delle tendenze politiche» in quanto «sono delle configurazioni storiche della coscienza»²². Tali tendenze si manifestano in modo particolarmente evidente in concomitanza con delle «rivoluzioni tecniche» che determinano delle «fratture» nella storia dell'arte e nelle forme dell'esperienza. Il cinema è una di queste «fratture», «una delle più nette», e con il suo avvento «sorge una nuova regione della coscienza [*eine neue Region des Bewusstseins*]»: una regione che emerge grazie alla forza *esplosiva* del montaggio cinematografico, che con gli choc provocati dalla «dinamite dei decimi di secondo» - un'espressione che Benjamin riprenderà pari pari nelle diverse versioni del saggio sull'opera d'arte - fa saltare quel «mondo simile a un carcere» che è il mondo borghese, consentendo di intraprendere «viaggi lontani, avventurosi, in mezzo alle sue sparse rovine»²³.

L'ultimo testo antologizzato in questa sezione - *Chaplin: sguardo retrospettivo* (1929) - rappresenta il contributo di Benjamin alla riflessione sul significato storico, quasi epocale, della figura di Charlie Chaplin, la cui recitazione era stata oggetto nel corso degli anni Venti di tutta una serie di interpretazioni sia in Europa occidentale sia in Unione Sovietica: da Delluc a Epstein, da Léger a Kracauer, da Kulesov a Sklovskij, da Rodcenko a Ejzenstejn. Molte di queste interpretazioni vedevano nella gestualità di Chaplin un sintomo della nuova condizione

del corpo in una modernità interamente pervasa dalla tecnologia. In *Bonjour Cinéma* (1921) Epstein attribuisce a Chaplin il merito di aver creato «l'eroe esaurito»: «Tutta la sua recitazione è fatta di riflessi di nervi affaticati. Un campanello o un clacson lo fanno sussultare, lo fanno balzare in piedi, inquieto, con la mano sul cuore per la tensione. Più che un esempio è una sinossi della sua nevrastenia fotogenica». Nel 1922, in un articolo pubblicato in un numero della rivista «Kino-fot» dedicato in gran parte a Charlie Chaplin e accompagnato da illustrazioni di Varvara Stepanova che vedono il corpo di Chariot innestarsi su un'elica rotante e muoversi a scatti come in una cronofotografia, il regista russo Lev Kulesov individua in Charlie Chaplin l'esempio emblematico di quel tipo di attori di cui il cinema ha bisogno: non attori teatrali, né persone comuni, bensì «persone straordinarie», «mostri», ossia «persone che potrebbero educare il proprio corpo in base a uno studio preciso della sua costruzione meccanica». Negli stessi anni in cui Mejerchol'd sviluppava il metodo attoriale della «biomeccanica», proponendo delle forme di training volte ad assicurare all'attore un controllo assoluto sui movimenti del proprio corpo-macchina, Kulesov propone Charlie Chaplin come modello di una recitazione interamente *taylorizzata*: meccanica, precisa, calcolabile. Due anni dopo, nel suo film *Ballet mécanique* del 1924, Fernand Léger proporrà uno «Chariot cubista» il cui corpo è fatto di pannelli di legno di diversi colori, indipendenti gli uni dagli altri: un corpo disarticolato, che può essere smontato e rimontato a piacimento.

In *Chaplin: sguardo retrospettivo* Benjamin commenta l'ultimo film di Chaplin, *Il circo* del 1928, e l'articolo su Chaplin dello scrittore surrealista Philippe Soupault uscito lo stesso anno. Un articolo che costituisce a suo avviso «un primo tentativo di evocare l'immagine di Chaplin come apparizione storica»²⁴. Per avere un'idea complessiva dell'interpretazione di Chaplin da parte di Benjamin è però necessario affiancare alla lettura di questo testo i passi in cui viene menzionato Chaplin nel saggio sull'opera d'arte e nelle successive Appendici. È qui, in un testo che parla della «formula nella quale si rivela la struttura dialettica del film», che Chaplin viene presentato come l'esempio emblematico di una recitazione che ha saputo «montare l'uomo nel cinema», realizzando una di quelle «innervazioni» tra corpo e sensibilità umana da un lato, media e tecnologia dall'altro, a cui Benjamin attribuiva una portata rivoluzionaria: «Il cinema chapliniano è quello che ha avuto il maggiore successo. La ragione di ciò è che la gestualità di Chaplin non è propriamente teatrale. Non avrebbe potuto resistere sulla scena. La sua straordinaria importanza gli viene dal fatto che, attraverso questa gestualità - vale a dire il suo modo di comportarsi corporeo e psichico -, Chaplin monta l'uomo nel cinema. La novità nella gestualità chapliniana è che essa scompone i movimenti dell'espressività umana in

una serie di piccolissime innervazioni. Ognuno di questi singoli movimenti è costituito da una sequenza di particelle separate di moto»²⁵. Un cinema che viene presentato da Benjamin come parente stretto dell'industria - come leggiamo in un altro frammento delle Appendici al saggio sull'opera d'arte, «lo choc che nel film determina il ritmo della ricezione, determina il ritmo della produzione nella catena di montaggio»²⁶ - arriva qui a «innervarsi» pienamente con un corpo umano che ha fatto proprio lo scorrere discontinuo, discreto, dei fotogrammi.

[A. S.]

Bibliografia.

La frase di Moholy-Nagy citata da Benjamin in *Novità sui fiori* e in *Piccola storia della fotografia* - «L'analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia» - fu scritta dall'artista ungherese in un commento senza titolo all'articolo di Ernst Kállai *Malerei und Photographie* pubblicato nella rivista «iio» nel 1927 [«der fanatische eiler mit dem heute das fotografieren in allen kreisen betrieben wird, deutet darauf hin, dass *der fotografie-unkundige der analfabet der Zukunft sein wird*»]. La frase ricompare poi in inglese in *A New Instrument of Vision*, pubblicato in «Telehor», 1936, nn. 1-2 [trad. it. con il titolo *Un nuovo strumento per la visione*, in G. Rondolino, *László Moholy-Nagy. Pittura Fotografia Film*, con una prefazione di G. C. Argan, Martano, Torino 1975, pp. 127-31]. Di Moholy-Nagy, oltre al volume curato da Rondolino che contiene diversi saggi di teoria della fotografia e del cinema, cfr. *Pittura Fotografia Film*, nuova edizione a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010. Il saggio *Produktion-Reproduktion*, pubblicato originariamente in «De Stijl», v (1922), n. 7, pp. 97-101, si trova in traduzione inglese (*Production Reproduction*) in K. Passuth, *Moholy-Nagy*, Thames and Hudson, London 1985, pp. 289-90. Sulla teoria del cinema e dei media di Moholy-Nagy, cfr. J. Sahli, *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*, Schüren, Marburg 2006. Sul *Raum der Gegenwart* progettato da Moholy-Nagy per il Provinzialmuseum di Hannover, e non realizzato, cfr. N. Elcott, *Rooms of Our Time: László Moholy-Nagy ani the Stillbirth of Multi-media Museums*, in T. Trodd (a cura di), *Screen/ space: The Projected Image in Contemporary Art*, Manchester University Press, Manchester 2011.

Sul contesto in cui si inseriscono gli scritti di Benjamin sulla fotografia, cfr. H. Molderings, *Fotografie in der Weimarer Republik*, Dirk Nishen, Berlin 1988, e in particolare O. Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Jacqueline Chambon, Nîmes 1997, che contiene tutta una serie di testi relativi all'uso della fotografia nella Prima guerra mondiale, alle correnti fotografiche della Nuova Visione e della Nuova Oggettività, alla pratica del fotomontaggio, all'uso della fotografia nei giornali e nelle riviste illustrate, all'uso della fotografia da parte del nazismo, e infine alle teorie della fotografia elaborate da critici, filosofi, storici dell'arte. Per una panoramica sulla diffusione del fotomontaggio negli anni Venti elaborata al termine del decennio, cfr. il catalogo

della mostra curata da Cesar Domela nel 1931 con il titolo *Fotomontage*, testi di C. Domela e G. Klucis, Staatliche Museen, Berlin 1931. Sulla teoria e la storia del fotomontaggio, cfr. M. Teitelbaum (a cura di), *Montage and Modern Life 1912-1942*, MIT Press, Cambridge (Mass.) - London 1992; H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, Mann, Berlin 2000; L. Becker (a cura di), *Cut & Paste. European Photomontage 1920-1945*, Gangemi, Roma 2008. Tra le principali pubblicazioni negli anni Venti nell'ambito della corrente della Nuova Visione, cfr. F. Roh e J. Tschichold, *Foto-Auge / Œil et photo / Photo-Eye*, Akademischer Verlag Fritz Wedekind, Stuttgart 1929 (ristampa Arno Press, New York 1973) e W. Graeff, *Es kommt der neue Fotograf*, Hermann Reckendorf, Berlin 1929. Sulla Nuova Visione all'interno di una storia delle teorie della fotografia, cfr. B. Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, Fink, München 2006, pp. 185-217. Il catalogo della mostra *Film und Foto* curata da Gustav Stotz e tenutasi a Stoccarda nel 1929 è stato ristampato con il titolo *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto*, con un'introduzione di K. Steinorth e una prefazione di Manfred Rommel, Deutsche Verlags-Anstalt, Fellbach 1979. Tra le prime storie della fotografia consultate da Benjamin si trovano H. T. Bossert e H. Guttmann, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-18-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen*, Societäts-Verlag, Frankfurt am Main 1930, e C. Recht, *Die alte Photographie*, Henri Jonquiers, Paris-Leipzig 1931.

Su Benjamin e la fotografia, cfr. P. Ortoleva, «La fotografia», in G. De Luna, P. Ortoleva, M. Revelli, N. Tranfaglia (a cura di), *Il mondo contemporaneo. Gli strumenti della ricerca*, La Nuova Italia, Firenze 1982; R. H. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Cantz, Ostfildern 1998; R. Berg, *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, Finie, München 2001; F. J. Schwartz, *The eye of the expert: Walter Benjamin and the Avant Garde*, in «Art History», XXIV (2001), n. 3, pp. 401-44; B. Stiegler, *Benjamin und die Photographie*, in D. Schöttker (a cura di), *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, pp. 127-43; B. Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie* cit., pp. 255-78; C. Duttlinger, *Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography*, in «Poetics Today», XXIX (2008), n. 1, pp. 79-101; J. Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Kadmos, Berlin 2010. Sulla Piccola storia della fotografia, cfr. E. Köhn, *Kleine Geschichte der Photographie*, in B. Lindner (a cura di), *Benjamin Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2011, pp. 399-405. Il saggio *Accelerare, rallentare il tempo e il loro rapporto con lo spazio* (1928) di Ernst Bloch si trova in Id., *Geographica*, a cura di L. Boella, Marietti, Milano 1992, pp. 221-27. Su Karl Blossfeldt: K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst - Wundergarten der Natur. Das fotografische Werk in einem Band*, con un testo di G. Mattenklott, Schirmer/Mosel, München-Paris-London 1994; E. Canadelli, *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, Mimesis, Milano 2006. Il progetto complessivo di August Sander è stato pubblicato in A. Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts / People of the 20th Century I Hommes du xx^e siècle*, pubblicato da Die Photographische Sammlung - SK Stiftung Kultur, revisione e nuova cura di S. Lange e G. Conrath-Scholl, distribuito da Harry N. Abrams Inc., New York 2002; su quest'opera, cfr. A. Sander, *Hommes du xx^e siècle. Analyse de l'œuvre*, a cura di Die Photographische Sammlung - SK Stiftung Kultur, Cologne, ideazione di S. Lange e G. Conrath-Scholl, La Martinière, Paris 2001. Su John Heartfield:

E. Guigone F. Knoery (a cura di), *John Heartfield, Photomontages politiques 1930-1938*, Musées de la Ville de Strasbourg - IVAM, Strasbourg-Valencia 2006.

Su Benjamin e il cinema, cfr. M. Hansen, *Benjamin, Cinema and Experience: «The Blue Flower in the Land of Technology»*, in «New German Critique», 40 (1987), pp. 179-224; Id., *Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema*, in «October», 2004, n. 109, pp. 3-45; B. Lindner, *Mickey Mouse wid Charlie Chaplin. Benjamins Utopie der Massenkunst*, in D. Schöttker (a cura di), *Schrift BilderDenken* cit., pp. 144-55; R. De Gaetano (a cura di), *Benjamin. Il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007; F. Denunzio, *Quando il cinema si fa politica. Saggi su «L'opera d'arte» di Walter Benjamin* cit.; M. Bratu Hansen, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles - London 2011; G. Gurisatti, *Due fisionomi al cinema. Benjamin, Balázs e l'anti-arte cinematografica*, in B. Giacomini e L. Sanò (a cura di), *Il coraggio di pensare. In dialogo con Umberto Eco*, Mimesis, Milano 2011, pp. 527-46. Per un'ampia analisi del modo in cui nel corso del Novecento il cinema ha configurato l'esperienza» visiva, cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005. Per un inquadramento generale delle teorie del cinema negli anni Venti e Trenta, cfr. A. Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma 1998; un'analisi di quella *revelationist tradition* in cui Benjamin si inserirebbe con la sua teoria dell'«inconscio ottico» si trova invece in M. Turvey, *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008. Sul cinema delle avanguardie, F. Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Armand Colin, Paris 2005; M. Turvey, *The Filming of Modern Life. European Avant-Garde Film of the 1920s*, MIT Press, Cambridge (Mass.) - London 2011. Sulla teoria del «montaggio delle attrazioni», cfr. S. M. Ejzenstejn, *Il montaggio delle attrazioni e Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in Id., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, con un saggio di J. Aumont, Marsilio, Venezia 1986, pp. 219-26 e 227-50. Per un'analisi del film *La corazzata Potëmkin* e una storia della sua ricezione in Germania nel 1926, cfr. R. Taylor, *The Battleship Potëmkin*, I. B. Tauris, London-New York 2007. La recensione di Kracauer al *Potëmkin*, intitolata *Die Jupiterlampen brennen weiter*, si trova in S. Kracauer, *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 73-76. Sulla ricezione della figura di Charlie Chaplin negli anni Venti e Trenta, cfr. E. Mosconi, *La nascita di un mito. Chaplin nella riflessione di intellettuali e cineasti europei*, in Id., *Charlie Chaplin: Luci dell'arte*, Euresis, Milano 2005, pp. 143-73.

Recensire è un'arte sociale. Un lettore sano se n'infischia del giudizio del critico. Ma quello che egli gusta più profondamente è la bella scorrettezza di partecipare non invitato, quando l'altro legge. Aprire il libro in modo che inviti come una tavola apparecchiata dove noi prendiamo posto con tutte le nostre idee, domande, convinzioni, con i nostri ghiribizzi, pregiudizi, pensieri, in modo che i duecento lettori (saranno tanti?) scompaiano in questa compagnia e proprio per questo se la godano - la critica è questo. O per lo meno è questa l'unica critica che desta l'appetito del lettore per un libro.

Se per questa volta siamo d'accordo, le centoventi tavole di questo libro devono essere apparecchiate per innumerevoli considerazioni e innumerevoli osservatori. Sí, tanti sono gli amici che auguriamo a questo libro ricco, e povero soltanto di parole. Ma si rispetterà il silenzio del ricercatore che presenta queste immagini. Forse il suo sapere è di quella specie che rende muto chi lo possiede. E qui più importante del sapere è il saper fare. Chi ha realizzato questa raccolta di fotografie di piante è un uomo in gamba. In quella grande revisione dell'inventario percettivo che cambierà ancora e in modo imprevedibile la nostra immagine del mondo egli ha fatto la sua parte. Ha dimostrato quanto abbia ragione il pioniere della nuova fotografia, Moholy-Nagy, quando dice: «I confini della fotografia non sono prevedibili. Qui tutto è ancora così nuovo che lo stesso cercare porta già a risultati creativi. La tecnica è l'ovvio battistrada. L'analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia»². Se noi affrettiamo la crescita di una pianta con una sequenza accelerata o mostriamo la sua figura ingrandita quaranta volte - in entrambi i casi nei punti dell'esistenza dove meno l'avremmo sospettato zampilla un geyser di nuovi mondi di immagini.

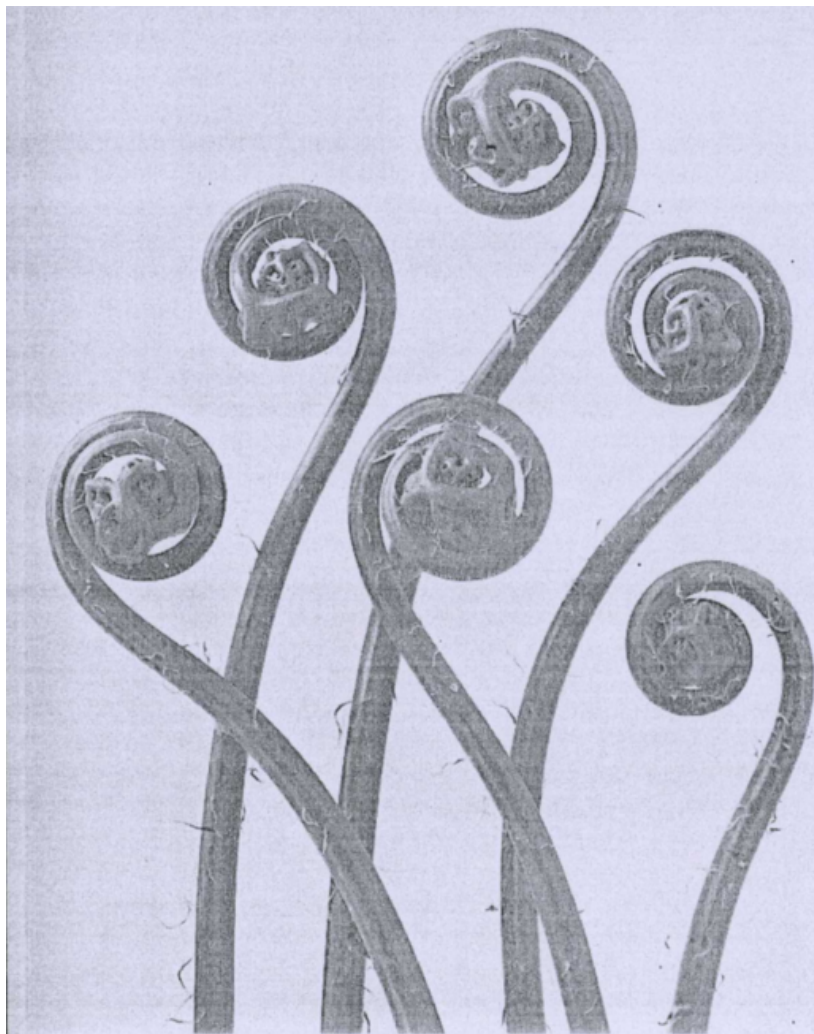
Queste fotografie schiudono nell'esistenza vegetale un tesoro del tutto insospettato di analogie e forme. Soltanto la fotografia può farlo. Occorre infatti un forte ingrandimento perché queste forme si tolgano il velo che la nostra pigrizia ha gettato su di esse. Che cosa si deve dire di un osservatore a cui esse danno i loro segnali anche attraverso quel velo? Nulla può rappresentare meglio la veramente nuova oggettività della sua condotta del confronto con quel procedimento così poco obiettivo e tuttavia così geniale grazie al quale l'altrettanto apprezzato quanto incompreso Grandville aveva fatto scaturire l'intero universo dal regno

vegetale, nelle sue *Fleurs animées*. Egli lo attacca dal capo opposto - in verità tutt'altro che delicatamente. Su questi puri figli della natura imprime il marchio d'infamia della creatura, il volto umano, nel mezzo del fiore. Questo grande precursore della pubblicità dominò uno dei suoi principi fondamentali, il sadismo grafico, come pochi altri. Ora non è sorprendente vedere come un altro principio della pubblicità, l'ingrandimento gigantesco del mondo vegetale, sani dolcemente le ferite che la caricatura gli aveva inflitto?

Urformen der Kunst [Forme originarie dell'arte] - certamente. Ma questa espressione non può significare altro che le forme originarie della natura. Forme, dunque, che non furono mai un puro modello per l'arte, ma sono state fin dall'inizio all'opera come forme originarie di tutto il creato. Del resto deve dare da pensare anche all'osservatore più freddo e positivo, come l'ingrandimento del grande - ad esempio della pianta o della sua gemma o della foglia - dia l'accesso a regni di forme completamente nuove allo stesso modo di quello del piccolo, ad esempio la cellula vegetale al microscopio. E se dobbiamo dirci che nuovi pittori come Klee e ancor più Kandinskij da tempo cercano di renderci familiari i regni in cui il microscopio vorrebbe trascinarci in modo violento e sgarbato, in queste piante ingrandite incontriamo piuttosto delle «forme di stile». Nella felce a forma di pastorale, nel fiore cappuccio e nel fiore della sassifraga, che fa onore al suo nome anche nei rosoni delle cattedrali, poiché penetra attraverso i muri, si può avvertire un *parti pris* per il gotico. Negli equiseti, inoltre, affiorano le forme di antichissime colonne, i germogli del castagno e dell'acero ingranditi dieci volte ricordano la forma dei pali totemici, e la gemma di un aconito si dispiega come il corpo di una brava ballerina. Da ogni calice e da ogni foglia ci balzano incontro interne necessità iconiche, che hanno sempre l'ultima parola in tutte le fasi e attraverso tutte le metamorfosi del generato. Ciò è in rapporto con una delle forme più profonde e imperscrutabili del creare, la variazione, che è sempre stata la prima tra le forme del genio, dei collettivi creativi e della natura.

Figura 1.

Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, *Adiantum pedatum* (Capelvenere americano. Germogli arrotolati ingranditi 8 volte), stampa ai sali d'argento, ante 1928.



Essa è l'antitesi feconda, l'antitesi dialettica dell'invenzione: è il principio per cui *natura non facit saltus*, come affermarono gli antichi. Con un'audace congettura, si potrebbe identificarla con lo stesso principio vitale femminile e vegetale. La variazione è il cedere e l'acconsentire, il malleabile e l'inesauribile, l'astuto e l'onnipresente.

Ma sotto queste piante gigantesche noi osservatori ci trasformiamo in lillipuziani. A fraterni spiriti giganti, a occhi solari come li ebbero Goethe e Herder, è ancora riservato il privilegio di suggerire tutto il nettare di questi calici.

Piccola storia della fotografia

Le brume che avvolgono i primordi della fotografia non sono fitte quanto «quelle che gravano sopra gli inizi della stampa; più facilmente individuabile che per quest'ultima è forse il fatto che l'ora dell'invenzione era giunta e che ciò era sentito da parecchi; indipendentemente l'uno dall'altro, numerosi uomini perseguivano lo stesso fine: fissare quelle immagini della *camera obscura*, che al più tardi erano note fin dall'epoca di Leonardo. Quando, dopo sforzi durati all'incirca cinque anni, Niépce e Daguerre riuscirono contemporaneamente nelle loro ricerche, lo Stato, favorito da certe _ difficoltà legali inerenti ai brevetti, in cui gli inventori erano venuti a imbattersi, prese in mano la cosa e la rese pubblica, previo indennizzo. Così si delinearono le condizioni per uno sviluppo costante e rapido che per parecchio tempo escluse la possibilità di fermarsi a guardare indietro. Si spiega in questo modo come per decenni nessuno abbia preso in considerazione i problemi storici o, se si vuole, filosofici, che l'ascesa e la decadenza della fotografia ponevano. E il fatto che oggi si delinei una consapevolezza di essi ha una ragione precisa. La letteratura più recente rileva il fatto, vistoso, che il periodo di fioritura della fotografia - l'attività di Hill e di Cameron, di Hugo e di Nadar - coincide col suo primo decennio. È questo però anche il decennio che precede la sua industrializzazione. Non che già a quell'epoca fossero mancati gli imbonitori e i ciarlatani che si erano impadroniti della nuova tecnica a scopi mercantili; anzi ciò avvenne su larga scala. Ma questo fenomeno era più vicino alle arti delle fiere annuali, in cui tuttora la fotografia è a casa sua, che non all'industria. L'industria s'impadronì del settore con le fotografie delle *cartes de visite*, il cui primo produttore non a caso diventò milionario. Non sarebbe sorprendente se le pratiche fotografiche, che oggi per la prima volta inducono a riconsiderare retrospettivamente quell'epoca di fioritura preindustriale, risultassero in una sotterranea connessione coi sommovimenti che travagliano l'industria capitalistica. Non per questo tuttavia è più facile utilizzare il fascino delle immagini che sono apparse nelle belle pubblicazioni recenti di vecchie fotografie¹ per penetrare realmente la loro essenza. I tentativi esistenti di analizzare teoricamente il fenomeno sono del tutto rudimentali. E per quanto nel secolo scorso si sia molto dibattuto intorno all'argomento, in fondo questi dibattiti non si sono mai scostati

dallo schema banale in base al quale un giornaleto sciovinista, il «Leipziger Stadtanzeiger», credeva di doversi opporre tempestivamente all'arte diabolica di origine francese. «Voler fissare immagini effimere, - vi si legge, - è non soltanto un'impresa impossibile, come è risultato da un'approfondita analisi tedesca, ma anzi, lo stesso desiderio di volerlo fare è un'offesa a Dio. L'uomo è fatto a immagine di Dio, e l'immagine di Dio non può venir fissata da nessuna macchina umana. Al massimo il divino artista, animato da una celeste ispirazione, può tentare di restituire tratti umano-divini nell'attimo della massima devozione, obbedendo all'alto comando del suo genio, senza l'aiuto di macchina alcuna». Si esprime così in tutta la sua rozzezza il concetto filisteo dell'arte, al quale è estranea qualsiasi considerazione tecnica e che, con la comparsa provocatoria della nuova tecnica, sente approssimarsi la sua fine. Ciononostante, è proprio con questo concetto feticistico e radicalmente antitecnico dell'arte che i teorici della fotografia hanno cercato per quasi cento anni di fare i conti, naturalmente senza pervenire al minimo risultato. Poiché non facevano null'altro che tentare di accreditare l'attività del fotografo davanti a quel seggio di giudice che il fotografo stava rovesciando. Un'aria compieta-mente diversa si respira nella relazione tenuta dal fisico Arago il 3 luglio 1839 davanti alla Camera dei deputati in favore dell'invenzione di Daguerre. La bellezza di questo discorso deriva dalla capacità di rifarsi a tutti gli aspetti dell'attività umana. Il panorama che esso abbozza è vasto abbastanza per far risultare irrilevante il discutibile accreditamento della fotografia nei confronti della pittura che non manca neppure in questo discorso, e per suggerire la sensazione della vera portata dell'invenzione. «Quando gli inventori di un nuovo strumento - disse Arago - lo usano per osservare la natura, ciò che sperano di ricavarne è sempre una piccolezza in confronto con la serie di scoperte successive, di cui lo strumento è stato l'origine». A grandi linee, il discorso abbraccia tutto il campo della nuova tecnica, dall'astrofisica fino alla filologia: accanto all'eventualità di riuscire a fotografare i pianeti si trova l'idea di riprendere un corpus di geroglifici egiziani.

Le fotografie di Daguerre erano lastre d'argento allo iodio impresse nella *camera obscura*, che richiedevano di essere voltate e rivoltate in tutti i sensi per potervi riconoscere, con la giusta illuminazione, un'immagine di un grigio delicato. Erano esemplari unici; nel 1839, per una lastra si pagavano in media 25 franchi oro. Non di rado venivano conservate in appositi astucci, come gioielli. In mano a certi pittori tuttavia si trasformavano in mezzi tecnici ausiliari. Come settant'anni dopo Utrillo avrebbe dipinto le sue affascinanti vedute delle case della *banlieue* parigina non dal vero, bensì servendosi delle cartoline illustrate, il noto ritrattista inglese David Octavius Hill, per il suo affresco del primo sinodo generale della Chiesa scozzese, nel 1843, utilizzò una vasta serie

di ritratti fotografici. Ma questi ritratti li eseguì personalmente. Per quanto privi di qualsiasi pretesa, meri mezzi ausiliari destinati a un uso privato, sono queste lastre che hanno consegnato il suo nome alla storia, mentre la sua fama di pittore è tramontata. Certo, più che queste serie di ritratti, introducono alla nuova tecnica alcuni studi: immagini anonime di uomini, non ritratti. Teste simili esistevano da tempo nei dipinti. Quando restavano proprietà di famiglia, accadeva ogni tanto che qualcuno domandasse del modello. Ma dopo due o tre generazioni questo interesse veniva meno: i quadri, quando durano, durano soltanto in quanto testimonianza dell'arte di colui che li ha dipinti. Nel caso della fotografia invece avviene qualcosa di nuovo e di singolare: nella pescivendola di New Haven che guarda a terra con un pudore così indolente, così seducente, resta qualche cosa che non si risolve nella testimonianza dell'arte del fotografo Hill, qualcosa che non può venir messo a tacere e che inequivocabilmente esige il nome di colei che l'ha vissuto, che in tale immagine è ancora reale e che mai accetterà totalmente di risolversi nella sfera dell'«arte». «E io domando: in che modo la grazia di questi capelli | e di questo sguardo ha avvolto gli esseri di un tempo: | come baciava questa bocca, verso la quale | immemore, il desiderio, come un fumo senza fiamma, sale attorcigliato»².

Oppure si contempla l'immagine di Dauthendey, il fotografo, il padre del poeta, risalente all'epoca del matrimonio con una donna che egli un giorno, poco dopo la nascita del loro sesto figlio, trovò nella camera da letto della sua casa di Mosca con le vene dei polsi tagliate. La donna sta lì, accanto a lui, e lui ha l'aria di sostenerla; ma lo sguardo di lei lo oltrepassa, risucchiato da una lontananza colma di sciagure.

Figura 2.

David Octavius Hill e Robert Adamson, *Mrs Hall, La pescivendola di New Haven*, stampa su carta salata da calotipo negativo, 1843-47 circa.



Se si indugia abbastanza a lungo su una simile fotografia, si capisce come anche qui gli estremi si tocchino: una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più. Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo.

Figura 3.

Karl Dauthendey, *Autoritratto con la sua fidanzata*, 1857.

La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nella frazione di secondo in cui «si allunga il passo». La fotografia, grazie ai suoi strumenti accessori quali il rallentatore e gli ingrandimenti, è in grado di mostrarglielo. La fotografia gli rivela questo inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l'inconscio pulsionale. Configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituate a considerare - tutto ciò è originariamente più congeniale alla fotografia che non un paesaggio carico di emozioni o un ritratto tutto spiritualizzato. Nello stesso tempo però, in questo materiale, la fotografia dischiude aspetti fisiognomici, mondi di immagini, che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni a occhi aperti, e ora, diventati grandi e formulabili come sono, capaci di rivelare come la differenza tra tecnica e magia sia una variabile storica. Così, con le sue straordinarie fotografie di piante, Blossfeldt³ ha reperito negli equiseti le forme di antichissime colonne, nella forma di certe felci il bastone pastorale, nei germogli del castagno e dell'acero ingranditi dieci volte certi pali totemici, nel cardo dei lanaioli la crociera gotica. Per questa ragione non erano molto lontani dal vero i modelli di Hill quando consideravano «il fenomeno della fotografia una grande e misteriosa esperienza vissuta», per quanto questa potesse per loro consistere semplicemente nella consapevolezza di «stare di fronte a un apparecchio capace di produrre, in brevissimo tempo, del mondo circostante visibile un'immagine vivente e veritiera quanto la natura». Di Hill è stato detto che usava la macchina fotografica conservando un discreto riserbo. Ma i suoi modelli non sono meno riservati; essi conservano una certa timidezza di fronte all'apparecchio; e il precetto di un più tardo fotografo dell'epoca della massima fioritura: «Non guardare mai dentro l'obiettivo», potrebbe discendere dal loro comportamento. Ma con ciò non s'intendeva quel «loro guardano te», riferito ad animali, uomini o bambini che così subdolamente coinvolge il compratore e a cui non c'è nulla di meglio da contrapporre che il modo con cui il vecchio Dauthendey parla della dagherrotipia:

«Dapprima non ci si fidava [...] - racconta - a guardare a lungo le immagini che così si producevano. Si era intimiditi dalla nitidezza di

quei personaggi e si credeva che le piccole, minuscole facce delle persone che stavano nell'immagine potessero vedere l'osservatore, tanto stupefacente era per tutti l'inconsueta chiarezza e l'inconsueta somiglianza alla natura dei primi dagherrotipi».

Quelle persone, le prime a venir riprodotte, entravano del tutto integre, o, per meglio dire, anonime nel campo visivo della fotografia. I giornali erano ancora oggetti di lusso, che di rado qualcuno comperava, ma si leggevano piuttosto nei caffè; il procedimento fotografico non era ancora diventato un loro strumento, pochissimi uomini vedevano stampato il loro nome. Il volto umano era circondato da un silenzio dentro cui lo sguardo riposava. In breve, le grandi possibilità di quella ritrattistica derivano dal fatto che non c'è ancora stato il contatto tra l'attualità e la fotografia. Molte lastre di Hill sono state eseguite nel cimitero di Greyfriars, a Edimburgo - e nulla è più significativo per questi primordi della fotografia, per non dire di come i modelli in quel luogo si sentissero a casa loro. E difatti, stando a una fotografia eseguita dallo stesso Hill, quel cimitero è veramente come un *intérieur*, uno spazio remoto, cintato, in cui, appoggiate a muri intonacati, spuntano dal terreno erboso pietre tombali che, svuotate come camini nel loro interno, mostrano iscrizioni al posto delle fiamme. Senonché questa sede non avrebbe mai potuto ottenere un simile effetto se la sua scelta non fosse stata motivata da ragioni tecniche. La scarsa sensibilità alla luce delle prime lastre imponeva una lunga esposizione all'aperto. Quest'ultima consigliava a sua volta di disporre il modello nel massimo isolamento possibile, in un luogo in cui nulla potesse turbare una tranquilla concentrazione. «La sintesi dell'espressione ottenuta mediante la lunga immobilità del modello - dice Orlik a proposito delle prime fotografie - è la ragione principale del fatto che queste lastre, di una sobrietà pari a quella di ritratti ben disegnati o ben dipinti, esercitano sull'osservatore un effetto più penetrante e più duraturo delle fotografie più recenti». Il procedimento stesso induceva i modelli non a vivere proiettandosi fuori di quell'attimo, bensì a sprofondare nel suo interno; nel corso della lunga durata della posa, essi crescevano insieme e dentro l'immagine, il che è in netto contrasto con ciò che appare in un'istantanea, la quale corrisponde a quel diverso mondo in cui, come ha acutamente notato Kracauer, da quella frazione di secondo in cui dura l'esposizione dipenderà «se uno sportivo potrà diventare tanto famoso da venir ripreso dai fotografi, per incarico dei settimanali illustrati». Tutto, in quelle lontane fotografie, era predisposto perché durasse; non soltanto quei gruppi incomparabili in cui le persone si raccoglievano - e la cui scomparsa è stata certamente uno dei sintomi più puntuali di ciò che è avvenuto nella società nella seconda metà del secolo -, ma perfino le pieghe di un vestito, in quelle immagini,

tengono a lungo. Si guardi anche soltanto l'abito di Schelling, pare fatto per passare tranquillamente nell'immortalità; le forme che esso assume, plasmate su colui che l'indossa, non sono da meno delle rughe del suo volto. In breve, tutto sembra dimostrare che aveva ragione Bernard von Brentano quando affacciava l'ipotesi «che un fotografo del 1850 fosse veramente all'altezza del suo strumento» - per la prima e, chissà per quanto tempo ancora, per l'ultima volta.

Del resto, per rendersi conto fino in fondo dell'enorme influenza della dagherrotipia nell'epoca della sua scoperta, occorre tener presente che allora la pittura *en plein air* aveva cominciato ad aprire ai pittori più progrediti prospettive completamente nuove. Consapevole che proprio in questo settore la fotografia avrebbe dovuto raccogliere il testimone dalla pittura, anche Arago, riconsiderando storicamente i primi tentativi di Giambattista della Porta, dice espressamente: «Per quanto riguarda l'effetto dipendente dall'imperfetta trasparenza della nostra atmosfera (e definito con l'impropria espressione di 'prospettiva aerea'), neppure i pittori più consumati sperano che la *camera obscura* [e intende dire il copiare le immagini che in essa appaiono] possa essere loro d'aiuto a renderlo con precisione». Nel momento in cui Daguerre era riuscito a fissare le immagini nella *camera obscura*, i pittori erano stati congedati, a questo punto, dal tecnico. Ma la vera vittima della fotografia non fu la pittura di paesaggio, bensì il ritratto miniato. Le cose si svilupparono con una tale rapidità che già verso il 1840 moltissimi tra gli innumerevoli pittori di miniature divennero fotografi professionisti, dapprima a tempo perso, poi in modo esclusivo. Si giovavano delle esperienze derivanti dal loro mestiere precedente, e l'alto livello delle loro realizzazioni fotografiche è dovuto non alla loro preparazione artistica bensì alla loro perizia artigianale. Questa generazione di transizione scomparve molto lentamente; sembrerebbe addirittura che una sorta di biblica benedizione si fosse posata su quei primi fotografi: quasi tutti i vari Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard raggiunsero i novant'anni, talora i cento. Ma alla fine entrò a far parte del ceto dei fotografi professionisti un numero sempre crescente di affaristi provenienti da ogni dove, e quando più tardi il ritocco del negativo, con cui il cattivo pittore si vendicava sulla fotografia, diventò una pratica corrente, si produsse una repentina decadenza del gusto. Era l'epoca in cui cominciavano a riempirsi gli album fotografici.

Figura 4.

Hermann Biow, *Friedrich Schelling*, dagherrotipo, 1848

Si trovavano preferibilmente nei punti più gelidi delle abitazioni, sulle consolle e sui tavolini dei salotti: rilegature di cuoio con orrendi

ornamenti in metallo, i fogli con un bordo d'oro largo un dito, su cui si esibivano personaggi buffamente drappeggiati o inguainati - lo zio Alex e la zia Riekchen, la piccola Trudi quand'era piccola, il papà durante il primo semestre universitario - e finalmente, colmo della vergogna, noi in carne ed ossa: travestiti da tirolesi da salotto, intenti a vociare *jodel*, ad agitare il cappello verso ghiacciai dipinti, oppure vestiti alla marinara, la gamba destra rigida, l'altra rilassata e incrociata alla prima, appoggiati come si deve a una lucente colonnina. L'armamentario di simili ritratti, coi loro piedistalli, le loro balaustre, i loro tavolini ovali, ricorda ancora l'epoca in cui, in seguito alla lunga durata dell'esposizione, era necessario fornire ai modelli un appoggio perché potessero rimanere fermi. Se all'inizio ci si era accontentati di «reggitesta» e di «appoggiagginocchi», ben presto si fece ricorso a «ulteriori accessori, quelli che si vedevano nei dipinti famosi e che perciò dovevano essere "artistici". Dapprima, la colonna o il panneggio». Ben presto, già negli anni sessanta, persone di gusto più evoluto si sarebbero ribellate contro queste cianfrusaglie. In un giornale specializzato inglese dell'epoca si dice: «Nei dipinti la colonna ha un'apparenza di plausibilità, ma il modo in cui viene utilizzata nella fotografia è assurdo, visto che abitualmente poggia su un tappeto. Ora, chiunque sarà persuaso che colonne di marmo o di pietra non possono venir erette con un tappeto come fondamento». Nello stesso periodo sono nati questi studi pieni di drappaggi e di palme, di arazzi e di cavalletti, così ambigualmente oscillanti tra l'esecuzione capitale e la messinscena, tra la camera di tortura e il salone del trono, di cui si trova una testimonianza conturbante in una delle prime fotografie di Kafka. In un vestitino infantile, stretto, in qualche modo umiliante, sovraccarico di ornamenti, il ragazzo, di circa sei anni, sta in una specie di paesaggio da giardino d'inverno. Ventagli di palme irrigiditi sullo sfondo. E quasi che ancora occorresse rendere più ridondanti e soffocanti questi tropici di carta, il modello regge un copricapo smisurato, dalla tesa ampia, alla spagnola. E certamente scomparirebbe dentro tutta questa messinscena se gli occhi, infinitamente tristi, non dominassero questo paesaggio, predisposto per loro.

Nella sua sconfinata tristezza, questa immagine è un pendant delle prime fotografie, nelle quali gli uomini non guardavano ancora il mondo da tanto isolamento, così smarriti, come il ragazzino. Erano circondati da un'aura, da un medium, il quale conferiva al loro sguardo, che vi penetrava, la pienezza e la sicurezza. E anche qui si scopre immediatamente l'equivalente tecnico; esso consiste nell'assoluta continuità tra la luce più chiara e l'ombra più fonda. E anche in ciò trova del resto conferma la legge secondo cui le conquiste più recenti si prefigurano nella tecnica trascorsa: nel corso

della sua decadenza la vecchia ritrattistica aveva conosciuto una fioritura unica dell'arte della mezzatinta. È vero che il procedimento della mezzatinta costituiva una tecnica riproduttiva che soltanto più tardi si fuse a quella della nuova tecnica fotografica. Come nei ritratti a mezzatinta, nelle fotografie di Hill la luce esce faticosamente dal buio: Orlikk parla di un «trattamento unitario della luce», determinato dalla lunga durata dell'esposizione e che conferisce «la loro grandezza a quelle antiche lastre». Tra i contemporanei dell'invenzione, già Delaroche nota l'impressione unitaria, «mai prima raggiunta, deliziosa, che non turba in nulla la quiete dei volumi». Questo a proposito del condizionamento tecnico del fenomeno auratico. Specie certe fotografie di gruppo conservano un alato senso di comunità, che compare per breve tempo sulla lastra prima di scomparire nella «stampa originale». Si tratta di quell'alone, quell'alito, che a volte viene delimitato in modo bello e significativo dalla forma, ormai passata di moda, dell'ovale. Perciò insistere sulla «perfezione artistica» o sul «buon gusto» significa fraintendere questi incunaboli della fotografia. Quelle immagini sono nate in ambienti in cui, per il cliente, la persona del fotografo incarnava un tecnico di recentissima scuola, e per il fotografo, d'altra parte, il cliente era un appartenente a una classe in ascesa, avvolto da un'aura che si annidava fin dentro le pieghe della sua giacchetta o della *lavallière*. Perché quell'aura non è il mero risultato di una macchina fotografica primitiva. Piuttosto, in quei primordi, l'oggetto e la tecnica hanno una corrispondenza nettissima, netta quanto la separazione che interviene nel successivo periodo di decadenza. Ben presto infatti un'ottica più progredita ebbe a disposizione strumenti capaci di venire a capo completamente del buio e di registrare le apparizioni con la stessa pregnanza di uno specchio. Tuttavia, negli anni successivi al 1880, i fotografi considerarono loro compito ripristinare artificiosamente quell'aura che mediante l'eliminazione del buio, grazie all'utilizzazione di obiettivi più sensibili alla luce, veniva eliminata nell'immagine così come, nella realtà, veniva eliminata attraverso la sempre maggior degenerazione della borghesia imperialista; videro il loro compito, dunque, nel ripristino dell'aura, ottenuto mediante tutti gli artifici del ritocco e in particolare mediante la stampa alla cosiddetta gomma bicromatata. Così, specialmente nell'*art nouveau*, venne di moda un tono crepuscolare, solcato da riflessi artificiali; nonostante la penombra, tuttavia, andava delineandosi sempre più chiaramente una posa, la cui rigidità tradiva l'impotenza di quella generazione nei confronti del progresso tecnico.

Eppure l'elemento decisivo per la fotografia resta sempre il rapporto del fotografo con la sua tecnica. Camille Recht lo ha caratterizzato con una bella immagine. «Il violinista - egli dice - deve prima di tutto formare il suono, cercarlo, trovarlo fulmineamente; il

pianista preme il tasto: la nota risuona. Il pittore, come il fotografo, ha uno strumento a disposizione. Il disegno e il colore del pittore corrispondono alla formazione della nota del suono del violino; il fotografo, come il pianista, dispone in più di un congegno meccanico che è sottoposto a leggi limitative, leggi che per il violinista esercitano una costrizione molto più ridotta. Nessun Paderewski potrà mai vedersi riconosciuto il merito di diffondere un incanto quasi magico, un merito invece riconosciuto a Paganini, che quell'incanto sapeva diffondere». Esiste tuttavia, per attenerci a questa immagine, un Busoni della fotografia: Atget. Entrambi sono stati dei virtuosi, ma anche dei precursori. Comune a entrambi è l'incomparabile capacità di abbandonarsi alla cosa, una capacità legata a una estrema precisione. Perfino nei loro tratti c'è qualcosa di comune. Atget era un attore che, disgustato dai maneggi inerenti al suo mestiere, si tolse la maschera e poi si diede a struccare anche la realtà. Viveva a Parigi, povero e sconosciuto, vendeva le sue fotografie ad amatori che certo erano poco meno eccentrici di lui; è morto da poco lasciando un'opera che comprende più di quattromila fotografie. Berenice Abbott, di New York, le ha raccolte e ne ha pubblicato una scelta in un bel volume curato da Camille Recht⁴. La critica contemporanea «non sapeva nulla di quell'uomo che si trascinava in giro per gli studi fotografici insieme con le sue fotografie, che dava via per pochi centesimi, spesso anzi per lo stesso prezzo di quelle cartoline illustrate che verso il 1900 diffondevano immagini abbellite di città, immerse nella notte azzurra, con la luna ritoccata. Aveva raggiunto il polo di un magistero estremo; ma nell'aspra grandezza di un maestro che vive nell'ombra ha ommesso di piantarvi la sua bandiera. È così possibile che molti si illudano di aver scoperto un polo che Atget aveva già visitato prima di loro». In effetti, le fotografie parigine di Atget precorrono la fotografia surrealista; avanguardia di quell'unica colonna veramente cospicua che il Surrealismo è riuscito a mettere in marcia. Atget è stato il primo a disinfettare l'atmosfera stantia che la ritrattistica del periodo della decadenza aveva diffuso. Egli ripulisce questa atmosfera, anzi la disinfetta: introduce quella liberazione dell'oggetto dall'aura che costituisce il merito indiscutibile della più recente scuola fotografica. Quando «Bifur» o «Variété», riviste di avanguardia, mostrano, benché con didascalie che dicono «Westminster», «Lille», «Anversa» oppure «Breslavia», soltanto particolari di città, ora un pezzo di balaustra, ora la cima di un albero spoglio, i cui rami intrecciati coprono un fanale di strada, ora un muro divisorio o un candelabro insieme con una cintura di salvataggio su cui è scritto il nome della città, presentano semplicemente versioni accentuatamente letterarie di motivi scoperti da Atget. Egli perseguiva gli elementi dimessi, spariti, svaniti, e così le sue immagini si rivoltano contro il suono esotico, pomposo, romantico

dei nomi delle città; esse risucchiano l'aura dalla realtà, come l'acqua pompata da una nave che affonda. Che cos'è, propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire placidamente, in un mezzogiorno d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sull'osservatore, fino a quando l'attimo, o l'ora, partecipino della loro apparizione - ciò significa respirare l'aura di quei monti, di quel ramo. Ora, la tendenza contemporanea a «portare più vicino» le cose a se stessi, o meglio alle masse, è intensa quanto quella di superare l'unicità, in ogni situazione, mediante la sua riproduzione. Giorno per giorno si fa valere in modo sempre pili incontestabile l'esigenza di impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata, nell'immagine o meglio nella copia. Ed è inequivocabile che la copia, quale viene proposta dalle riviste illustrate e dai cinegiornali di attualità, si distingue dal quadro. In quest'ultimo l'unicità e la durata sono intimamente intrecciate quanto, in quelli, la fugacità e la ripetibilità. La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere è cresciuta a un punto tale che essa, attraverso la riproduzione, reperisce l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico. Atget ha quasi sempre trascurato «le grandi vedute e i cosiddetti simboli rivelatori»; non ha trascurato però una lunga fila di forme per stivali oppure i cortili di Parigi dove dalla mattina alla sera sono allineate le carrette; non ha trascurato le tavole ancora apparecchiate dopo il pasto, le stoviglie non ancora rigovernate, stoviglie che esistono a centinaia di migliaia contemporaneamente; non ha trascurato il bordello della rue ... n. 5, dove il cinque, ripetuto in quattro punti diversi della facciata, appare gigantesco. Ma curiosamente quasi tutte queste immagini sono vuote. -Vuota la Porte d'Arcueil presso le fortificazioni, vuoti gli scaloni d'onore, vuoti i cortili, vuote le terrazze dei caffè, vuota, come si conviene, la place du Tertre.

Figura 5.

Eugène Atget, *Chiffonniers, Porte d'Asnières, cité Trébert*, 1913.

Tutti questi luoghi non sono solitari, bensì privi di atmosfera; in queste immagini la città è deserta come un appartamento che non ha ancora trovato gli inquilini nuovi. Sono queste le opere in cui si prepara quella salutare alienazione tra il mondo circostante e l'uomo, che sarà il risultato della fotografia surrealistica. Essa libera il campo per lo sguardo politicamente educato, un campo in cui tutte le intimità scompaiono a favore del rischiaramento del particolare.

È evidente che questo nuovo sguardo avrà ben poco da ricavare

dall'ambito a cui di solito si faceva ricorso con la massima disinvoltura: quello della ritrattistica di rappresentanza, ormai svalutata. D'altra parte la rinuncia all'uomo per la fotografia è tra tutte la più irrealizzabile. A chi non lo sapeva ancora i migliori film russi hanno insegnato che anche l'ambiente e il paesaggio si dischiudono soltanto a quei fotografi che sanno coglierli nell'apparenza anonima che assumono nel volto umano. Tuttavia questa possibilità è estremamente condizionata da ciò che viene ripreso. Quella generazione che non mirava a raggiungere i posterì mediante la fotografia, anzi preferiva ritirarsi con una certa timidezza, al cospetto di simili fenomeni, nel proprio ambiente di vita - come Schopenhauer sprofondata nella poltrona, nella fotografia di Francoforte, eseguita verso il 1850 - e che proprio per questo riuscì a portare sulla lastra questo ambiente di vita: questa generazione non trasmise in eredità le sue virtù. Per la prima volta, dopo decenni, soltanto i lungometraggi a soggetto dei russi fornirono l'occasione di far comparire davanti alla cinepresa uomini che non avrebbero saputo che farsene della loro fotografia. E istantaneamente il volto umano ricomparve sulla lastra con un significato nuovo, enorme. Ma non si trattava più di ritratti. Di che cosa si trattava? È il grande merito di un fotografo tedesco, quello di aver risposto a questa domanda. August Sander⁵ ha raccolto una serie di teste che non ha nulla da invidiare alla poderosa galleria di fisionomie di un Ejzenstejn o di un Pudovkin, e lo ha fatto da un punto di vista scientifico. «La sua opera complessiva si articola in sette gruppi che corrispondono all'ordinamento attuale della società; essa verrà pubblicata in circa quarantacinque cartelle contenenti dodici fotografie ciascuna». Finora ne è stata pubblicata una scelta di sessanta riproduzioni che offrono alla riflessione un materiale inesauribile. «Sander parte dal contadino, dall'uomo legato alla terra, conduce l'osservatore attraverso tutti i ceti e attraverso tutte le professioni fino ai rappresentanti della cultura più alta e giù, fino all'idiota». L'autore ha affrontato questo compito enorme non da studioso, senza il consiglio di teorici delle razze o di sociologi, bensì, come dice l'editore, «sulla base dell'osservazione immediata». Questa osservazione è stata certamente molto libera da presupposti, anzi audace e delicata insieme, delicata nel senso della massima goethiana: «C'è una delicata empiria, che si identifica intimamente con l'oggetto divenendo in tal modo una vera e propria teoria»⁶. E nell'ordine delle cose che un osservatore come Döblin abbia notato precisamente i momenti scientifici di quest'opera e abbia osservato: «Come esiste un'anatomia comparata, in base alla quale soltanto si può giungere a una comprensione della natura e della storia degli organi, così questo fotografo pratica una fotografia comparata e raggiunge in questo modo un punto di vista scientifico che è superiore a quello dei fotografi del

particolare». Sarebbe un grave danno se la situazione economica impedisse l'ulteriore pubblicazione di questo straordinario corpus. A parte queste considerazioni di principio, si può rivolgere all'editore un altro incoraggiamento, più preciso. Da un momento all'altro, opere come quelle di Sander potrebbero assumere un'imprevista attualità. I mutamenti di potere, come quelli che da noi ormai s'impongono, trasformano di solito in una necessità vitale l'elaborazione e il raffinamento della comprensione fisiognomica. Che si venga da destra oppure da sinistra, bisognerà abituarsi a essere guardati in faccia per sapere donde veniamo. Dal canto proprio bisognerà abituarsi a guardare in faccia gli altri per lo stesso scopo. L'opera di Sander è più di un libro fotografico: è un atlante su cui esercitarsi.

«Nella nostra epoca non esiste nessuna opera d'arte che venga osservata con tanta attenzione quanto la propria fotografia, oppure la fotografia dei parenti prossimi e degli amici, dell'amata», ha scritto Lichtwark già nel 1907, spostando così l'analisi dall'ambito delle distinzioni estetiche a quello delle funzioni sociali. Soltanto con un simile punto di partenza l'analisi può andare avanti. È infatti significativo che il dibattito si sia maggiormente irrigidito quando concerneva l'estetica della «fotografia in quanto arte» e quando ometteva per esempio di gettare anche solo un'occhiata al fenomeno sociale, ben ovvio, dell'«arte in quanto fotografia». Eppure l'effetto della riproduzione fotografica delle opere d'arte riveste per la funzione dell'arte un'importanza molto maggiore dell'elaborazione più o meno artistica di una fotografia, per la quale l'esperienza vissuta diventa una sorta di «bottino dell'apparecchio». Il dilettante che torna a casa con un gran numero di fotografie artistiche originali non è molto più rallegrante del cacciatore che torna dalla battuta con un'enorme quantità di selvaggina, che soltanto il mercante potrà utilizzare. E sembra veramente imminente il giorno in cui ci saranno più giornali illustrati che non negozi di selvaggina e di volatili. Questo a proposito dello «scattare». Eppure tutti gli accenti si spostano se, invece di considerare la fotografia in quanto arte, si considera l'arte in quanto fotografia. Chiunque avrà avuto modo di osservare quanto più facile sia cogliere un quadro, e più ancora una scultura o addirittura un'architettura, mediante la fotografia che non nella realtà. La tentazione di attribuire la ragione di questo fenomeno semplicemente a una decadenza della sensibilità artistica, a una decadenza dei nostri contemporanei, è troppo ovvia. Una simile interpretazione è contestata dalla constatazione di quanto, pressappoco contemporaneamente all'elaborazione delle tecniche riproduttive, si sia trasformata l'appercezione delle grandi opere. Esse non possono più venir considerate realizzazioni di singoli; sono diventate formazioni collettive, e ciò in una misura tale che la possibilità di assimilarle è

addirittura legata alla possibilità di ridurne le dimensioni. In ultima analisi, i metodi di ri-produzione meccanica costituiscono una tecnica della riduzione e sono d'aiuto all'uomo nel suo tentativo di dominare opere di cui, senza di essa, non sarebbe più possibile fruire.

Se c'è qualcosa di utile per caratterizzare le attuali relazioni tra l'arte e la fotografia, questo qualcosa è la tensione, non ancora scaricata, che si è stabilita tra esse attraverso la fotografia delle opere d'arte. Molti di coloro che oggi determinano come fotografi la fisionomia di questa tecnica hanno cominciato dalla pittura. Hanno voltato le spalle alla pittura dopo aver tentato inutilmente di ottenere un legame vivente e preciso tra i suoi mezzi espressivi e la vita odierna. Quanto più era vivo in loro il senso per i contras-segni del tempo, tanto più problematico doveva diventare, poco a poco, il loro punto di partenza. Perché ancora una volta, come; ottant'anni fa, la fotografia ha raccolto il testimone dalla pittura. «Le possibilità creative del nuovo - dice Moholy-Nagy - si rivelano di solito lentamente attraverso queste vecchie forme, questi vecchi strumenti e modi di composizione che l'apparizione del nuovo, in gestazione, porta ad un'euforica fioritura. Così ad esempio la pittura futurista (statica) delineò chiaramente la problematica che poi in seguito l'avrebbe distrutta, della simultaneità del movimento, della raffigurazione dell'impulso temporale, e questo in un periodo in cui il cinema era già conosciuto ma ben lungi dall'essere compreso [...]. Così pure alcuni dei pittori che oggi lavorano con mezzi figurativo-oggettivi (neoclassicisti e Nuova Oggettività) possono venire considerati - prese le debite precauzioni - come i precursori di una configurazione ottica di tipo figurativo, che presto si varrà unicamente di mezzi tecnico-meccanici»⁷. E Tristan Tzara, nel 1922: «Quando tutto ciò che si definiva arte si rivelò bolso, il fotografo accese la sua lampada da mille candele e a poco a poco la carta sensibile alla luce assorbì le parti oscure di alcuni oggetti d'uso. Il fotografo aveva scoperto la portata di un balenio delicato, impalpabile, più importante di tutte le costellazioni che ci vengono proposte come pascolo per i nostri occhi». I fotografi che sono arrivati alla fotografia dalle arti figurative non per considerazioni opportunistiche e non per caso, oggi costituiscono l'avanguardia tra i loro colleghi, perché attraverso il loro sviluppo sono in certo modo al riparo dal maggior pericolo della fotografia odierna, la tendenza all'arte industrializzata⁸. «La fotografia come arte - dice Sasha Stone - è un campo molto pericoloso».

Una volta che la fotografia si è emancipata dalle connessioni con gli interessi fisiognomici, politici, scientifici, quali si danno in un Sander, in una Germaine Krull, in un Blossfeldt, diventa «creativa». L'obiettivo mira alla «veduta globale»; entra in scena il tipo del fotografo mestierante. «Lo spirito, superando la meccanica, ne traduce

i risultati esatti in analogie della vita». Quanto più la crisi dell'attuale ordinamento sociale dilaga, e quanto più i suoi singoli momenti si oppongono rigidamente secondo una morta contraddittorietà, tanto più la creatività - che nella sua sostanza più profonda è una variante, figlia della contraddizione e dell'imitazione - diventa un feticcio, i cui tratti devono la loro vita solo al mutamento dell'illuminazione alla moda. La creatività della fotografia è la sua abdicazione alla moda. «Il mondo è bello»: questo è il suo motto.

Questo motto smaschera l'atteggiamento di una fotografia che è capace di montare dentro la totalità del cosmo un qualunque barattolo di conserve, ma che non è in grado di afferrare nessuno dei contesti umani in cui essa si presenta e che così, anche quando affronta i soggetti più trasognati, è più una prefigurazione della loro vendibilità che della loro conoscenza. Ma poiché il vero volto di questa creatività fotografica è la *réclame* o l'associazione, la legittima risposta ad essa è lo smascheramento o la costruzione. Poiché la situazione, dice Brecht, «si complica per il fatto che meno che mai una semplice 'restituzione della realtà' dice qualche cosa sopra la realtà. Una fotografia delle officine Krupp o Aeg non dice quasi nulla in merito a queste istituzioni. La realtà vera-è scivolata in quella funzionale. La reificazione delle relazioni umane, e quindi per esempio la fabbrica, non rimanda più indietro le relazioni stesse. Si tratta dunque effettivamente di "costruire qualche cosa", qualcosa di "artificioso", di "predisposto"»⁹. Il fatto di aver formato alcuni precursori di una simile costruzione fotografica è merito dei surrealisti. Una tappa ulteriore in questo confronto tra la fotografia creativa e la fotografia costruttiva è costituita dal cinema russo. Non si esagera dicendo: le grandi realizzazioni dei suoi registi erano possibili soltanto in un paese in cui la fotografia non tendeva all'attrattiva e alla suggestione, bensì all'esperimento e all'addottrinamento. In questo senso, e soltanto in questo, è ancora possibile capire il significato del solenne saluto con cui, nel 1855, il rozzo pittore di idee Antoine Wierz accolse la fotografia. «Qualche anno fa ci è stata elargita la gloria della nostra epoca, una macchina che costituisce ogni giorno lo stupore dei nostri pensieri e il terrore dei nostri occhi. Prima che sia passato un secolo questa macchina sarà il pennello, la tavolozza, i colori, l'abilità, l'esperienza, la pazienza, la lestezza, la sicurezza, il colorito, la velatura, il modello, il compimento, l'estratto della pittura [...]. Non si creda che la dagherrotipia uccida l'arte [...]. Quando la dagherrotipia, questa figlia di giganti, sarà cresciuta, quando tutta la sua arte e la sua forza si saranno sviluppate, allora il genio l'afferrerà per la nuca, con la mano, e griderà forte: Vieni qui! Tu ora mi appartieni! Lavoreremo insieme»¹⁰. Quanto più sobrie, anzi pessimistiche, le parole con cui, due anni dopo, nel suo *Salon de 1859*, Baudelaire annuncia la nuova

tecnica ai suoi lettori. Come quelle citate sopra è difficile leggerle oggi senza spostarne leggermente l'accento. Ma poiché sono il contraltare di quelle, hanno conservato un loro legittimo senso, il senso di un deciso rifiuto di tutte le usurpazioni ad opera della fotografia artistica. «In questi tristi giorni si è fatta avanti una nuova industria che ha contribuito non poco a rafforzare nella sua fede la piatta stupidità [...] secondo cui l'arte non è né può essere che una precisa restituzione della natura [...]. Un Dio vendicativo ha esaudito la voce di questa massa. Daguerre è diventato il suo messia». E: «Se alla fotografia si permetterà di integrare l'arte in alcune delle sue funzioni, quest'ultima verrà ben presto soppiantata e rovinata da essa, grazie alla sua naturale alleanza con la moltitudine. Essa deve perciò tornare al suo compito genuino, che consiste nell'essere l'ancella delle scienze e delle arti».

Una cosa però non è stata osservata da entrambi - da Wiertz e da Baudelaire -, e cioè le indicazioni contenute nell'autenticità della fotografia. Non sempre sarà possibile eluderle con un reportage le cui immagini fotografiche sono efficaci solo se si associano nello spettatore con le didascalie. La macchina fotografica diventa sempre più piccola e sempre più capace di afferrare immagini fuggevoli e segrete, il cui effetto di choc blocca nell'osservatore il meccanismo dell'associazione. A questo punto deve intervenire la didascalia, che include la fotografia nell'ambito della letterarizzazione di tutti i rapporti di vita, e senza la quale ogni costruzione fotografica è destinata a rimanere approssimativa. Non a caso certe fotografie di Atget sono state comparate a quelle del luogo di un delitto. Ma non è forse vero che ogni punto delle nostre città è il luogo di un delitto? che ogni passante è un delinquente? E il fotografo - successore degli àuguri e degli aruspici -, con le sue immagini, non è forse chiamato a rivelare la colpa e indicare il colpevole? «L'analfabeta del futuro - è stato detto - non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia»¹¹. Ma un fotografo che non sa leggere le proprie immagini non è forse meno di un analfabeta? La didascalia non diventerà per caso uno degli elementi essenziali dell'immagine fotografica? Sono queste le domande attraverso cui lo scarto di novant'anni, che separa i fotografi attuali dalla dagherrotipia, si scarica delle sue tensioni storiche. È nel riverbero di questa scintilla che le prime fotografie riemergono, così belle e intangibili, dal buio che avvolge l'età dei nostri avi.

Lettera da Parigi [II]

Pittura e fotografia

Se, di domenica e nei giorni di festa, quando il tempo è passabile, si va a passeggiare nei quartieri parigini di Montparnasse o di Montmartre, nelle strade spaziose si incontrano qua e là paraventi disposti in fila o combinati in modo da creare piccoli labirinti, dove sono appesi quadri offerti in vendita. Vi si ritrovano gli argomenti del salotto buono: nature morte e marine, nudi, quadri di genere e interni. Il pittore, che non di rado ha un equipaggiamento romantico, con cappello floscio e giubba di velluto, si è sistemato vicino ai suoi quadri, su una seggiola pieghevole. La sua arte si rivolge alla famiglia borghese in passeggiata. Quest'ultima è forse attratta dalla sua presenza o dal suo costume imponente più che dai dipinti esposti. Però si sopravvaluterebbe, probabilmente, il senso degli affari di questi pittori, se si credesse che essi si servano della propria persona per attirare i clienti.

Non è certamente a questi pittori che si pensava nei grandi dibattiti che hanno avuto ultimamente luogo intorno alla situazione della pittura¹. Poiché il loro caso ha a che fare con la pittura come arte solo nel senso che anche la produzione di quest'ultima viene destinata sempre più al mercato nel senso più generale dell'espressione. Però i pittori più affermati non hanno bisogno di mettersi personalmente sul mercato: dispongono di mercanti d'arte e sale di esposizione. In ogni modo i loro colleghi ambulanti mettono in mostra ancora un'altra cosa, oltre alla pittura nello stato del suo più profondo avvilimento. Mostrano quanto è diffusa una capacità media di maneggiare la tavolozza e il pennello. E in questo senso hanno avuto nonostante tutto il loro posto nelle discussioni menzionate. È stato fatto loro da André Lhote, che ha detto: «Oggi chi si interessa di pittura presto o tardi incomincia a dipingere [...]. Ma dal giorno in cui un dilettante comincia egli stesso a dipingere, la pittura cessa di esercitare su di lui il fascino in certo modo religioso che possiede nei confronti del profano» (*Entretiens*, p. 39). Se si considera attentamente l'idea di un'epoca in cui uno poteva interessarsi di pittura senza che gli venisse neanche lontanamente l'idea di mettersi a dipingere, si incontra l'epoca delle corporazioni. E come il liberale - Lhote è uno spirito liberale nel senso migliore - ha spesso la sorte che i suoi pensieri sono portati a conclusione dal fascista, così sentiamo Alexandre Cingria

affermare che i guai sono cominciati con la soppressione dell'ordine corporativo, vale a dire con la Rivoluzione francese. Dopo questa soppressione gli artisti non avrebbero più avuto nessuna disciplina e si sarebbero comportati «come animali feroci» (*ibid.*, p. 96). E per quanto riguarda il loro pubblico, i cittadini, «dopo che nel 1789 erano stati dispensati da un ordine che dal punto di vista politico era fondato sulla gerarchia, da quello spirituale su un ordine intellettuale di valori» perdevano «sempre più la capacità di capire quella forma di produzione disinteressata, menzognera, amorale e inutile da cui sono determinate le leggi artistiche» (*ibid.*, p. 97).

Come possiamo vedere, nel congresso di Venezia il fascismo ha parlato apertamente. La circostanza che questo congresso abbia avuto luogo in Italia si è fatta sentire chiaramente, esattamente allo stesso modo che quello di Parigi è stato contrassegnato dal fatto di essere stato convocato dalla Maison de la culture. Questo quanto all'atteggiamento ufficiale di tali convegni. Se poi si studiano i discorsi più attentamente, nel congresso di Venezia (che dopo tutto è stato un congresso internazionale), si incontrano considerazioni sulla situazione dell'arte meditate, ponderate, mentre d'altro lato tra coloro che hanno partecipato al convegno di Parigi non tutti sono riusciti a evitare interamente certi cliché. In ogni modo è significativo il fatto che due dei più importanti oratori del congresso di Venezia abbiano partecipato a quello di Parigi e abbiano potuto sentirsi a loro agio nella sua atmosfera. Sono Lhote e Le Corbusier. Il primo ha colto l'occasione per uno sguardo retrospettivo sul convegno di Venezia. «Allora, - ha detto, - noi sessanta ci eravamo incontrati per [...] vedere un po' più chiaro in tali questioni. Non vorrei arrischiarmi ad affermare che uno solo di noi ci sia veramente riuscito» (*La querelle*, p. 93).

Che a Venezia l'Unione Sovietica non fosse rappresentata affatto e la Germania lo fosse da una sola persona - anche se si trattava di Thomas Mann -, resta un fatto spiacevole. Ma si sbaglierebbe se per questo motivo si supponesse che le posizioni più avanzate siano state totalmente vacanti. In verità sono state occupate, almeno in parte, da scandinavi come Johnny Roosval, da austriaci come Hans Tietze, per tacere dei già citati francesi². A Parigi l'avanguardia era senz'altro in prevalenza. Era composta in uguale misura di pittori e scrittori. In questo modo è stata sottolineata la necessità che la pittura riacquisti la possibilità di una ragionevole comunicazione con la parola parlata e scritta.

La teoria della pittura se ne è staccata come specialità ed è diventata una faccenda della critica d'arte. Ciò che sta alla base di questa divisione del lavoro è la scomparsa della solidarietà che un tempo legava la pittura con gli interessi pubblici. Courbet è stato forse l'ultimo pittore in cui si esprime questa solidarietà. La teoria della sua pittura non ha risposto soltanto a problemi pittorici. Con gli impressionisti il gergo degli *ateliers*

ha già cacciato indietro la vera teoria, e da allora un continuo sviluppo ha portato fino alla fase in cui un osservatore intelligente e informato ha potuto enunciare la tesi che la pittura è «diventata una faccenda interamente esoterica e museale, l'interesse per essa e per i suoi problemi [...] non è più presente». Essa è «quasi un residuo di un periodo passato, e l'essere caduto in sua balia [...] è una disgrazia personale»³. Di queste idee è responsabile meno la pittura che la critica d'arte. Quest'ultima è al servizio del pubblico solo apparentemente, mentre in realtà è al servizio del mercato. Non conosce concetti, ma soltanto uno slang che cambia di stagione in stagione. Non è un caso che quello che per anni è stato il critico d'arte parigino più autorevole, Waldemar George, a Venezia si sia presentato come fascista. Il suo gergo snobistico può essere valido solo finché lo sono le forme del mercato dell'arte attuale. Si può capire come sia giunto ad aspettarsi la salvezza della pittura francese da un «duce» che dovrà necessariamente venire (cfr. *Entretiens*, p. 71).

L'interesse del dibattito veneziano è legato a coloro che si sono sforzati di dare una rappresentazione senza compromessi della crisi della pittura. Ciò vale in particolare per Lhote. La sua constatazione: «Ci troviamo davanti al problema del dipinto *utile*» (*ibid.*, p. 47) mostra dove dobbiamo cercare il punto archimedeo, della discussione. Lhote è sia pittore che teorico. Come pittore discende da Cézanne; come teorico lavora nell'ambito della «Nouvelle Revue Française». Non sta affatto all'estrema ala sinistra. Dunque il bisogno di riflettere sull'«utilità» del quadro non è sentito soltanto lì. Onestamente questo concetto non può riferirsi all'utilità che il quadro ha per la pittura o per il godimento artistico. (Sulla cui utilità anzi si deve decidere appunto col suo aiuto). Del resto il concetto dell'utile non può mai essere inteso in modo abbastanza ampio. Ci precluderemmo ogni strada, se volessimo prendere in considerazione soltanto l'utilità più immediata che un'opera può avere mediante il suo soggetto. La storia mostra che spesso la pittura ha risolto compiti sociali generali attraverso effetti che sono di tipo mediato. Ad essi si riferiva lo storico dell'arte viennese Tietze, quando definiva l'utilità del quadro in questo modo: «L'arte giova alla comprensione della realtà [...]. I primi artisti, che hanno imposto all'umanità le prime convenzioni della percezione visiva, le hanno reso un servizio simile a quello di quei geni della preistoria che hanno formato le prime parole» (*ibid.*, p. 34). Lhote segue la stessa linea nel tempo storico. Alla base di ogni nuova tecnica sta una nuova ottica, egli osserva. «Sappiamo da quali deliri è stata accompagnata l'invenzione della prospettiva, che è la scoperta decisiva del Rinascimento. Il primo a imbattersi nelle sue leggi fu Paolo Uccello, incapace di controllare il suo entusiasmo al punto da svegliare in piena notte sua moglie per darle l'incredibile notizia. Potrei spiegare le diverse tappe dell'evoluzione della percezione visiva dai primitivi fino a oggi con il semplice esempio del piatto, - continua Lhote. - Il primitivo,

come il bambino, lo avrebbe disegnato sotto forma di cerchio, l'uomo del Rinascimento come un ovale, infine il moderno, che potrebbe essere rappresentato da Cézanne [...], come una figura estremamente complicata, di cui ci si può fare un'idea immaginando che la parte inferiore dell'ovale sia appiattita e uno dei suoi lati gonfiato» (*ibid.*, p. 38). Se - come si potrebbe forse obiettare - l'utilità di tali conquiste pittoriche non dovesse tornare a vantaggio della percezione, ma soltanto della sua riproduzione più o meno suggestiva, persino in questo caso essa si confermerebbe in un campo extrartistico. Poiché tale riproduzione influisce sul livello della produzione e della cultura della società, attraverso numerosi canali - quello del disegno industriale come quello dell'immagine pubblicitaria, il canale dell'illustrazione popolare come quello dell'illustrazione scientifica.

Il concetto elementare che ci si può fare dell'utilità dell'immagine è stato notevolmente ampliato dalla fotografia. Questa forma allargata è la sua forma attuale. La discussione contemporanea ha il suo culmine nei punti in cui comprende nell'analisi anche la fotografia e spiega il suo rapporto con la pittura. Se a Venezia questo non è avvenuto, a Parigi Aragon ha rimediato all'omissione. Per farlo occorre un certo coraggio, come racconta più tardi. Nel tentativo di fondare sulla storia della fotografia le proprie idee relative alla storia della pittura, una parte dei pittori presenti vedeva un'offesa. «Si provi a pensare a un fisico che si sente offeso se gli si parla di chimica»⁴, conclude Aragon.

Da otto a dieci anni fa si è cominciato a studiare la storia della fotografia. Abbiamo una serie di lavori, per lo più illustrati, sui suoi inizi e sui suoi primi maestri⁵. Ma la trattazione di questo argomento in connessione con la storia della pittura è rimasta riservata alla pubblicazione più recente. Che questo tentativo sia avvenuto nello spirito del materialismo dialettico, rappresenta una nuova conferma degli aspetti estremamente originali che questo metodo può aprire. Lo studio di Gisèle Freund *La photographie en France au dix-neuvième siècle*⁶ collega l'ascesa della fotografia all'ascesa della borghesia esemplificando in modo particolarmente felice questa connessione attraverso la storia del ritratto. Prendendo le mosse dalla tecnica ritrattistica più diffusa sotto l'*ancien régime*, la costosa miniatura in avorio, l'autrice indica i diversi procedimenti che, intorno al 1780, vale a dire sessant'anni prima dell'invenzione della fotografia, tendevano ad accelerare la produzione del ritratto e a renderla meno cara, e quindi a diffonderla ulteriormente. La sua descrizione del *physiognotrace* come anello di congiunzione tra la miniatura e la riproduzione fotografica ha il valore di una scoperta. L'autrice continua poi mostrando come lo sviluppo tecnico raggiunga il suo standard adeguato a quello sociale nella fotografia, attraverso cui il ritratto diventa accessibile ai più vasti strati borghesi. Mostra come i miniaturisti siano stati le prime vittime della

fotografia tra le file dei pittori. Infine riferisce sul conflitto teorico tra pittura e fotografia intorno alla metà del secolo.

Nel campo della teoria la discussione fra la fotografia e la pittura si è concentrata intorno al problema se la fotografia sia o meno un'arte. L'autrice attira l'attenzione sulla peculiare costellazione che viene in luce nella risposta a questa domanda. Essa constata quanto sia stato alto il livello artistico di numerosi fotografi che, agli inizi di quest'arte, si accingevano al loro lavoro senza pretese artistiche ed erano noti soltanto a una stretta cerchia di amici. «La pretesa che la fotografia sia un'arte è stata avanzata proprio da coloro che hanno fatto di essa una forma di commercio» (*ibid.*, p. 49). In altri termini: la pretesa della fotografia di essere un'arte è contemporanea al suo presentarsi come merce.

Lo stato delle cose ha una sua ironia dialettica: il procedimento che più tardi era destinato a mettere in questione il concetto stesso di opera d'arte, in quanto con la sua riproduzione la costringeva a mostrare il suo carattere di merce, si qualifica come un procedimento artistico⁷. Questo sviluppo successivo inizia con Disdéri.

Disdéri sapeva che la fotografia è una merce. Ma essa condivide questa proprietà con tutti i prodotti della nostra società. (Anche il dipinto è una merce). Disdéri individuò anche i servizi che la fotografia è in grado di rendere all'economia delle merci. Fu il primo a utilizzare il procedimento fotografico per trascinare dentro il processo di circolazione beni che gli erano stati più o meno sottratti. In primo luogo le opere d'arte. Disdéri ebbe l'accorto pensiero di farsi dare un monopolio statale per la riproduzione delle opere d'arte raccolte al Louvre. Da allora la fotografia ha aperto al commercio sempre più numerosi settori del campo della percezione ottica. Ha inserito nella circolazione delle merci oggetti che in passato non vi erano praticamente mai comparsi.

Questo sviluppo fuoriesce già dai limiti che Gisèle Freund si è fissata. Essa ha a che fare innanzitutto con l'epoca in cui la fotografia inizia la sua marcia trionfale. È l'epoca del *juste-milieu*. L'autrice descrive le caratteristiche della sua posizione estetica, e nella sua esposizione non ha un valore soltanto anedddotico il fatto che per uno dei maestri allora celebrati uno degli ideali della pittura fosse l'esatta rappresentazione delle squame dei pesci. Dal giorno alla notte questa scuola vide i suoi ideali realizzati dalla fotografia. Un pittore dell'epoca, Galimard, lo rivela ingenuamente, quando scrive, in una relazione sui quadri di Meissonier: «Il pubblico non dissenterà, se esprimeremo la nostra ammirazione [...] per il sensibile artista che [...] quest'anno ci ha donato un quadro che può competere con l'esattezza dei dagherrotipi»⁸. La pittura del *juste-milieu* non aspettava che di farsi rimorchiare dalla fotografia. E quindi non stupisce che rispetto allo sviluppo del mestiere della fotografia non avesse da dire nulla, o comunque nulla di valido. Quando esso sta sotto

la sua influenza, incontriamo fotografi che con l'aiuto di accessori e comparse radunati nel loro studio cercano di imitare i pittori di soggetti storici che nello stesso periodo affrescano Versailles per ordine di Luigi Filippo. Non si esitava a fotografare lo scultore Callimaco che, guardando una pianta di acanto, inventa il capitello corinzio; si componeva la scena di Leonardo che dipinge la *Monna Lisa*, e la si fotografava. - La pittura del *juste-milieu* aveva la sua antitesi in Courbet; con Courbet il rapporto tra il pittore e il fotografo si invertiva, per un certo tempo. Il suo famoso quadro *L'onda* equivale alla scoperta di un soggetto fotografico da parte della pittura. L'epoca di Courbet non conosce né il primo piano né l'istantanea. La sua pittura le indica la via. Organizza un viaggio di scoperta in un mondo di forme e strutture che potrà diventare oggetto della fotografia solo parecchi lustri più tardi.

La particolare posizione di Courbet consiste nel fatto che egli è stato l'ultimo in grado di cercare di superare la fotografia. Dopo di lui si è cercato di sfuggirle. Lo hanno fatto anzitutto gli impressionisti. Il quadro dipinto sfugge all'apparato di controllo del disegno; in questo modo si sottrae in una certa misura alla concorrenza della macchina fotografica. L'esattezza dell'ipotesi è provata dai tentativi con cui la fotografia, a cavallo del secolo, imita a sua volta gli impressionisti. Ricorre alla stampa alla gomma bicromatata; è noto quanto sia caduta in basso con tale procedimento. Aragon ha colto acutamente la connessione: «I pittori [...] hanno visto nella macchina fotografica un concorrente [...]. Hanno cercato di fare diversamente da essa. È stata la loro grande idea. Questo disconoscimento di un'importante conquista dell'umanità [...] alla fine [...] doveva avere come conseguenza una forma di comportamento reazionaria. Col passare del tempo i pittori sono [...] diventati dei veri ignoranti (e questo è vero soprattutto per quelli più dotati)»⁹.

Aragon ha affrontato i problemi posti dalla più recente storia della pittura nel 1930, in uno scritto intitolato *La sfida alla pittura*¹⁰. Sfidante è la fotografia. Il lavoro considera la svolta che ha portato la pittura ad affrontare la fotografia, mentre in passato aveva evitato di scontrarsi con essa. Come lo abbia fatto, Aragon lo mostra richiamandosi ai lavori dei suoi amici surrealisti di allora. Si ricorreva a procedimenti diversi. «Si incollava una fotografia in un dipinto o in un disegno; oppure si disegnava o dipingeva qualcosa in una fotografia» (*La peinture au défi*, p. 22). Aragon indica ancora altri procedimenti. Ad esempio il trattamento di riproduzioni che venivano ritagliate in modo da conferire loro la forma di cose diverse da quelle riprodotte. (Si può ritagliare una locomotiva da un foglio su cui è stampata una rosa). Questo procedimento, di cui si può riconoscere il rapporto con il Dadaismo, secondo Aragon rappresentava una garanzia dell'energia rivoluzionaria della nuova arte. Egli la confronta con quella tradizionale. «Nella pittura la situazione è confortevole da molto tempo; essa adula il conoscitore

colto che la paga. È un oggetto di lusso [...]. Questo nuovo tentativo permette di capire che i pittori possono emanciparsi dall'addomesticamento tramite il denaro. Poiché questa tecnica dell'incollare è povera di mezzi. E il suo valore sarà sconosciuto ancora per molto tempo» (*ibid.*, p. 19).

Questo passo è del 1930. Oggi Aragon non lo scriverebbe più. Il tentativo dei surrealisti di domare «artisticamente» la fotografia è fallito. L'errore dei fotografi industriali, con il loro credo piccoloborghese che forma il titolo del noto libro di fotografie di Renger-Patzsch *Die Welt ist schön* [Il mondo è bello], questo errore era anche il loro. Non hanno riconosciuto la forza d'urto sociale della fotografia, e quindi l'importanza della didascalia, che è la miccia che porta la scintilla critica al miscuglio delle immagini (come dimostra nel modo migliore Heartfield). Ultimamente Aragon si è occupato di Heartfield¹¹; e anche altrove ha colto l'occasione per indicare la presenza dell'elemento critico nella fotografia. Oggi lo vede persino nell'opera apparentemente formale di un virtuoso della macchina fotografica come Man Ray. Con Man Ray - ha spiegato Aragon nell'incontro parigino - la fotografia riesce a riprodurre il modo di dipingere dei pittori più moderni. «Chi non conosce i pittori a cui allude Man Ray, non potrebbe mai apprezzare appieno la sua opera» (*La querelle*, p. 60).

Possiamo prendere congedo da questa storia - così ricca di tensioni - dell'incontro fra pittura e fotografia con la gentile formula che ha a disposizione Lhote? Gli sembra fuori discussione «che quella sostituzione della pittura con la fotografia di cui tanto si parla può aver luogo per quanto concerne il disbrigo di quella che potremmo chiamare "ordinaria amministrazione". Ma alla pittura rimane il misterioso dominio, eternamente intangibile, dei valori puramente umani» (*ibid.*, p. 102). Purtroppo questa costruzione non è altro che una trappola che scatta dietro al pensatore liberale e lo abbandona indifeso al fascismo. Quanto si era spinto più lontano lo sguardo di Antoine Wiertz - grossolano pittore di idee -che scriveva, quasi cent'anni fa, in occasione della prima mostra fotografica mondiale: «Qualche anno fa ci è stata elargita la gloria della nostra epoca, una macchina che costituisce ogni giorno lo stupore dei nostri pensieri e il terrore dei nostri occhi. Prima che sia passato un secolo questa macchina sarà il pennello, la tavolozza, i colori, l'abilità, l'esperienza, la pazienza, la lestezza, la sicurezza, il colorito, la velatura, il modello, il compimento, l'estratto della pittura [...]. Non si creda che la dagherrotipia uccida l'arte [...]. Quando la dagherrotipia, questa figlia di giganti, sarà cresciuta, quando tutta la sua arte e la sua forza si saranno sviluppate, allora il genio l'afferrerà per la nuca e griderà forte: Vieni qui! Tu ora mi appartieni! Lavoreremo insieme»¹². Chi ha presenti grandi dipinti di Wiertz, sa che il genio di cui egli parla è un genio politico. Nel lampo di una grande ispirazione

sociale - egli pensa - la pittura deve fondersi insieme con la fotografia. Questa profezia conteneva una verità; solo che tale fusione non si è realizzata in opere, ma in maestri. Appartengono alla generazione di Heartfield, e la politica li ha trasformati da pittori in fotografi.

La stessa generazione ha prodotto pittori come George Grosz o Otto Dix, che hanno lavorato in vista dello stesso fine. La pittura non ha perso la sua funzione. Ma questa prospettiva non deve essere concepita nel modo in cui la intende ad esempio Christian Gaillard. «Se il soggetto delle mie opere dovesse essere rappresentato da lotte sociali, - egli dice, - io ne dovrei essere visivamente toccato» (*ibid.*, p. 190). Per uno che vive in un'epoca in cui nelle città e nei paesi degli Stati fascisti regnano «tranquillità e ordine», questa formulazione è molto problematica. Non dovrebbe piuttosto sperimentare su di sé il processo inverso? Non dovrebbe essere la sua ispirazione sociale a convertirsi in un'ispirazione visiva? Così è accaduto nei grandi caricaturisti, il cui sapere politico si sia calato nella loro percezione fisiognomica non meno profondamente di quanto l'esperienza tattile sia calata nella percezione dello spazio. La strada è stata indicata da maestri come Bosch, Hogarth, Goya, Daumier. «Tra le più importanti opere della pittura, - scrive René Crevel, recentemente scomparso, - si sono sempre dovute annoverare quelle che presentavano un processo di decomposizione e così facendo mettevano sotto accusa quelli che ne erano responsabili. Da Grünewald fino a Dalí, dal Cristo putrefatto fino all'asino putrefatto¹³ [...] la pittura ha sempre saputo trovare nuove verità che non erano verità della pittura soltanto» (*ibid.*, p. 154).

La stessa natura della situazione dell'Europa occidentale fa sì che proprio quando la pittura procede con libertà sovrana abbia un effetto distruttivo e purificatore. Forse questo stato di cose in un paese che ha ancora¹⁴ delle libertà democratiche non viene in luce con la stessa evidenza con cui si manifesta nei paesi dove è al timone il fascismo. In questi ultimi ci sono pittori a cui è stato proibito di dipingere. (E il divieto ha colpito raramente i soggetti, per lo più concerne il modo di dipingere degli artisti. Tanto profondamente il fascismo viene colpito da tale modo). Questi pittori ricevono le visite della polizia, che vuole controllare se non abbiano dipinto dopo l'ultima retata. Lavorano di notte, con le finestre chiuse. La tentazione di dipingere «dal vero» nel loro caso è scarsa. E le scialbe contrade dei loro quadri, che sono popolate di spettri o di mostri, non sono copiate dalla natura, ma dalla società di classe. A Venezia non si è parlato di questi pittori; purtroppo neanche a Parigi. Essi sanno che cosa è utile, oggi, in un quadro: quel segno evidente o segreto che mostra che il fascismo ha incontrato, nell'uomo, barriere non meno invalicabili di quelle che ha trovato sul globo terrestre.

Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia

I migliori prodotti dell'industria cinematografica russa possono essere visti più comodamente a Berlino che a Mosca. A Berlino arriva già una selezione che a Mosca dobbiamo invece compiere noi stessi. E in questa scelta non è facile farsi consigliare: nei confronti del loro cinema i russi hanno un atteggiamento piuttosto acritico. (È noto, ad esempio, che il grande successo del *Potëmkin* venne deciso in Germania). La causa di questa insicurezza nel giudizio è la mancanza del termine di confronto europeo. La convinzione che guida il governo nell'acquisto dei film stranieri è che il mercato russo è talmente importante per le case mondiali in concorrenza fra loro che esse dovrebbero in un certo senso mandargli campioni-réclame a prezzi ridotti. È ovvio che in questo modo restano esclusi i film buoni e cari. La mancanza di informazione che ne deriva ha i suoi vantaggi per il singolo attore russo. Il'inskij lavora copiando Chaplin in un modo assai inesatto, ed è considerato un comico solo perché Chaplin qui è sconosciuto.

Circostanze interne alla Russia pesano sul film medio in modo più forte e generale. Procurarsi copioni adatti non è facile, poiché la scelta del materiale è soggetta a un rigido controllo. In Russia la letteratura è tra le arti quella che gode della maggior libertà dalla censura. Il teatro è sottoposto a un controllo molto più stretto, e il cinema è controllato nel modo più rigido. Questa graduatoria è proporzionale al numero degli spettatori. Sotto questo regime le opere migliori sono costituite attualmente da episodi della rivoluzione russa, quelle che risalgono più indietro nel passato costituiscono la media irrilevante, mentre le commedie sono del tutto insufficienti, se commisurate al criterio europeo. Ora il nucleo di tutte le attuali difficoltà dei registi russi consiste nel fatto che il pubblico è sempre meno disposto a seguirli in quello che è il loro campo proprio e peculiare, il film politico che si riferisce all'epoca della guerra civile. Il periodo politico-naturalistico del cinema russo ha raggiunto il suo culmine circa un anno e mezzo fa, con un'ondata di drammi di morte e di terrore. Nel frattempo questi temi hanno perduto la loro attrattiva. Dappertutto circola la parola d'ordine della pacificazione interna. Cinematografo, radio, teatro rifuggono da ogni forma di propaganda.

Il tentativo di accostarsi ad argomenti di carattere pacifico ha portato a un singolare artificio tecnico. Poiché per motivi politici e artistici la

maggior parte dei grandi romanzi russi non può essere tradotta in film, se ne sono tratti determinati, noti personaggi singoli, che sono poi stati «montati» in una trama attuale, liberamente inventata. Si prendono personaggi da Puskin, Gogol', Goncarov, Tolstoj, spesso conservando anche il nome. Questo nuovo cinema russo mostra una predilezione per la lontana Russia orientale. «Per noi non esiste l'«esotico»», è il senso di questa scelta. Questo concetto è infatti considerato come elemento dell'ideologia controrivoluzionaria dei popoli colonizzatori. La Russia non può usare il concetto romantico di un «lontano Oriente». L'Oriente le è vicino, ed è legato economicamente a essa. Inoltre ciò significa anche: noi non dipendiamo da paesi e nature straniere - la Russia è la sesta parte del mondo! Tutto ciò che vi è sulla terra noi lo abbiamo sul nostro suolo.

In questo modo ora è stato per l'appunto prodotto *La sesta parte del mondo*, un film epico sulla nuova Russia. È però vero che il suo regista, Vertov, non ha risolto il compito principale, che era quello di mostrare, attraverso immagini caratteristiche, l'intera, immensa Russia trasformata dal nuovo ordine sociale. La colonizzazione cinematografica della Russia è fallita, ma è egregiamente riuscita la determinazione dei suoi confini rispetto all'Europa.

Figura 6.

Dziga Vertov, *La sesta parte del mondo*, 1926.

Con essa incomincia il film. Con la velocità di frazioni di secondo si alternano immagini che rappresentano luoghi di lavoro (stantuffi in azione, braccianti che mietono, lavori di trasporto) e immagini dei luoghi di piacere del capitale (bar, sale da ballo, circoli). Dai film di società degli ultimi anni si sono presi alcuni, piccoli particolari (spesso solo dettagli: una mano che accarezza piedi che danzano, un'acconciatura, un collo ingioiellato), che sono stati montati in modo da intercalarli continuamente alle immagini di proletari che lavorano per i loro padroni. Purtroppo il film lascia cadere presto questo schema, per dedicarsi a una descrizione delle popolazioni e dei paesaggi russi la cui connessione con la loro base di produzione economica è accennata troppo vagamente. Quanto ci si muova ancora a tentoni e con insicurezza è dimostrato dalla sola circostanza che l'immagine delle gru, delle leve e delle cinghie di trasmissione è accompagnata da motivi del *Tannhäuser* e del *Lohengrin*. In ogni modo le riprese sono indicative dello sforzo di filmare direttamente la vita, senza apparati decorativi e scenici. Si lavora con la cinepresa nascosta. Mentre delle persone semplici si mettono in posa davanti a una falsa cinepresa, vengono in realtà filmate poco dopo, quando credono che tutto sia finito. La nuova, bella parola d'ordine «Liberiamoci dalla maschera!» non ha mai avuto

maggior validità che nel film russo. E quindi l'importanza della star non è mai stata minore. Non si cerca un attore una volta per tutte, ma per ogni caso si cercano i tipi richiesti. Anzi, si va più in là. Ejzenstejn, il regista del *Potëmkin*, sta preparando un film sulla vita dei contadini dove non ci dovrà essere neanche un attore.

I contadini non sono solo uno degli oggetti più interessanti del film culturale russo, sono anche il suo pubblico più importante. Attraverso il cinema si cerca di avvicinarli a conoscenze storiche, politiche, tecniche e igieniche in un modo più chiaro e comprensibile. Ma si è ancora piuttosto sprovveduti di fronte alle difficoltà che si incontrano. Il modo di comprendere dei contadini è radicalmente diverso da quello della massa cittadina. Si è visto, per esempio, che il pubblico rurale non è in grado di cogliere *due serie di fatti simultanee*, come ce n'è a centinaia in ogni film. Segue solo un'unica successione di immagini, che deve svolgersi cronologicamente davanti a esso, esattamente come nelle immagini che venivano srotolate nei racconti dei cantastorie. Inoltre si è constatato ripetutamente che parti serie producevano sui contadini un effetto di irresistibile ilarità, mentre viceversa parti comiche erano prese sul serio e arrivavano anche a commuoverli. Si è così cominciato a produrre appositamente film per quei cinematografi ambulanti che arrivano talvolta fino agli estremi confini della Russia, a popolazioni che non hanno mai visto né città né mezzi di trasporto moderni. Far agire su questi collettivi il cinema e la radio, è uno dei più grandiosi esperimenti di psicologia dei popoli che siano ora intrapresi nell'immenso laboratorio russo. Naturalmente nei cinematografi di campagna la parte principale è svolta dai film di informazione di ogni specie. Argomenti pratici come la difesa dal flagello delle cavallette, l'uso dei trattori, la cura dell'alcolismo stanno in primo piano. Ma molta parte del programma di questi cinematografi ambulanti resta incomprensibile per la grande massa, e serve per l'istruzione dei più progrediti: i membri dei soviet rurali, corrispondenti rurali, eccetera. Così stando le cose si pensa attualmente alla fondazione di un «Istituto per lo studio dello spettatore», in cui studiare sperimentalmente e teoricamente le reazioni del pubblico.

Nel cinema si è così realizzata una delle ultime grandi parole d'ordine: «Occupiamoci del villaggio!» Qui come nella letteratura la politica dà gli impulsi più forti con le direttive che il comitato centrale del partito impartisce ogni mese alla stampa, e che sono trasmesse dalla stampa ai circoli, dai circoli ai teatri e ai film, come in una staffetta. Ma può anche accadere che queste parole d'ordine causino serie difficoltà. Un esempio paradossale è offerto dallo slogan «Industrializzazione». Dato l'appassionato interesse che si ha per tutti gli aspetti della tecnica, pare che il film comico dovrebbe piacere. Ma in realtà proprio questa passione esclude, per ora, che tutto ciò che è tecnica possa produrre effetti comici, e le commedie eccentriche che si importano dall'America

sono state un chiarissimo *insuccesso*. Un atteggiamento ironico e scettico verso le cose della tecnica non può essere capito dal nuovo russo. Inoltre nel cinema russo vanno perduti interi argomenti e problemi che erano propri della vita borghese, e cioè, soprattutto: *non si ammettono drammi d'amore nel film. L'accentuazione drammatica o addirittura tragica delle faccende amorose è proibita in tutta la vita russa*. I suicidi determinati da un amore ingannato o infelice (che si verificano ancora qua e là) sono giudicati dall'opinione pubblica del comunismo come nient'altro che degli eccessi più grossolani.

Tutti i problemi che stanno al centro delle discussioni sono per il cinema - proprio come per la letteratura - problemi di contenuto. Con la nuova epoca della pace civile essi sono entrati in un periodo difficile. Il cinema russo potrà poggiare su una base sicura solo quando i rapporti della società bolscevica (e non solo della vita dello stato!) saranno abbastanza stabili da poter sostenere una nuova «commedia sociale», nuovi ruoli e nuove situazioni tipiche.

Replica a Oscar A. H. Schmitz

Ci sono repliche che costituiscono quasi una scortesia nei confronti del pubblico. Un'argomentazione vacillante, dai concetti lacunosi, non andrebbe lasciata tranquillamente al giudizio dei lettori? In questo caso, anzi, essi non avrebbero neppure bisogno di aver visto il *Potëmkin*. Altrettanto poco, almeno, di quanto ne ha avuto bisogno lo stesso Schmitz. Infatti, quel che ne sa lui oggi, già glielo ha detto meglio la prima glossa giornalistica. Ma proprio questo contraddistingue il filisteo della cultura: gli altri leggono l'annuncio e si ritengono avvisati - lui, invece, deve formarsi la «sua opinione», va sul posto e crede così di conseguire la possibilità di trasformare il suo imbarazzo in conoscenza obiettiva. Quale errore! In senso obiettivo, si può parlare del *Potëmkin* tanto dal punto di vista della politica, quanto da quello del film. Schmitz non fa né l'una, né l'altra cosa. Parla della sua ultima lettura. Non sorprende che così non ne venga fuori nulla. Voler commisurare la rappresentazione, fatta in termini di principio e formalmente rigorosa, di un movimento di classe ai romanzi sociali borghesi, attesta un'ingenuità disarmante. Non è lo stesso, invece, per quanto riguarda le bordate contro l'arte di tendenza. Qui, dove egli si serve dell'artiglieria pesante, per così dire, dell'arsenale dell'estetica borghese, merita invece, piuttosto, che si parli chiaro. Dunque, a cosa mira questo lamento sullo sverginiamento politico dell'arte proprio mentre si va in cerca, nella produzione artistica degli ultimi duemila anni, di ogni sorta di sublimazioni, di residui e complessi libidinali? Fino a quando l'arte dovrà restare la signorina di buona famiglia che sa raccapezzarsi anche nei vicoli più malfamati, ma che non deve in nessun modo pensare alla politica? Tutto ciò non serve a nulla, essa ci penserebbe comunque. Che a ogni opera d'arte, a ogni epoca artistica siano intrinseche delle tendenze politiche, è - dal momento che esse sono configurazioni storiche della coscienza - una verità lapalissiana.

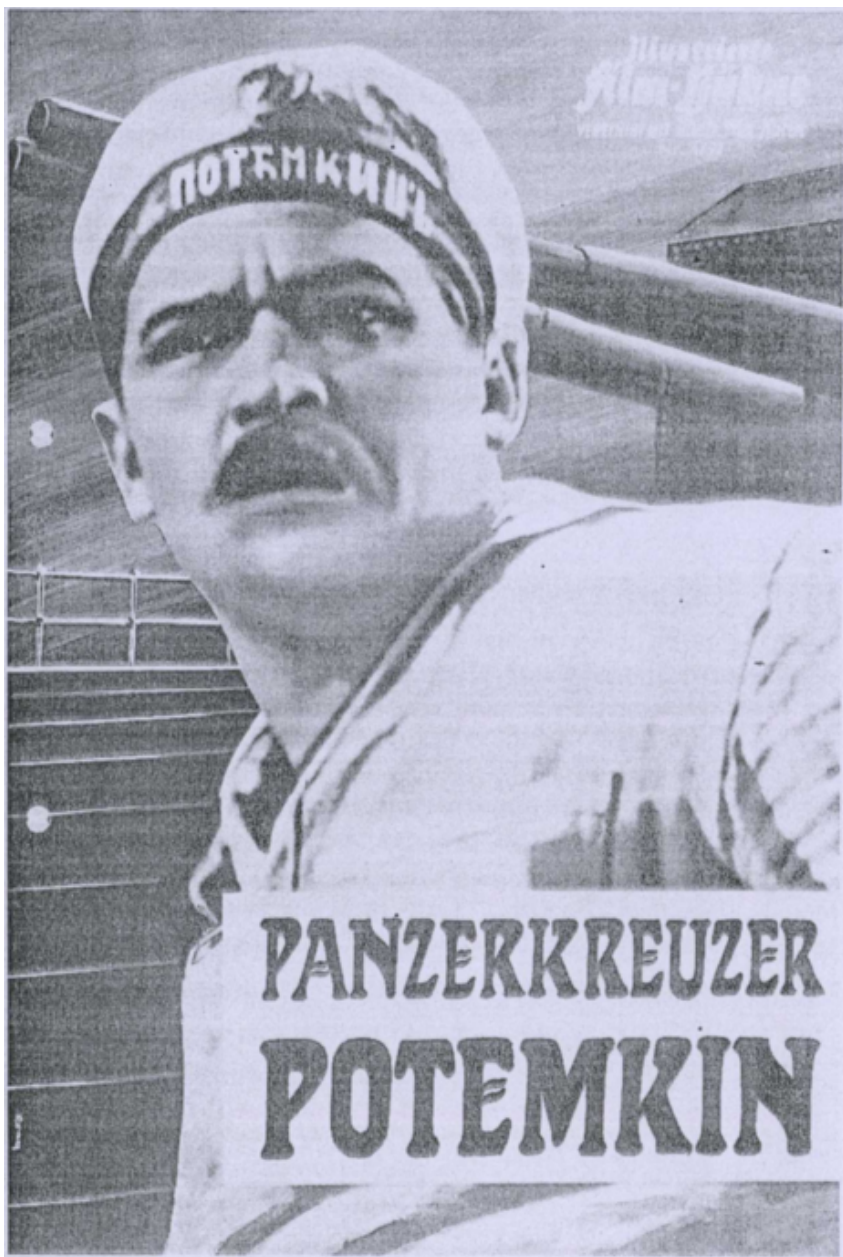
Però, allo stesso modo in cui gli strati di roccia più profondi vengono alla luce solo nei punti di frattura, così anche la «tendenza» in quanto formazione profonda si mostra alla vista solo nelle fratture della storia dell'arte (e delle opere). Le rivoluzioni tecniche: ecco le fratture dello sviluppo artistico nelle quali volta a volta, allo stato libero per così dire, si manifestano le tendenze. In ogni nuova rivoluzione tecnica, la tendenza, da elemento assai recondito dell'arte, diviene di per sé

elemento palese. E con ciò eccoci, infine, al cinema.

Fra le fratture delle formazioni artistiche, il cinema è una delle più nette. Effettivamente, sorge con esso una nuova *regione della coscienza*. Esso è - per dirla in breve - l'unico prisma nel quale, in maniera intelligibile, significativa e appassionante, si dispiegano all'uomo odierno l'ambiente immediato, gli spazi nei quali vive, attende alle sue faccende, si diverte. In se stessi, questi uffici, queste camere ammobiliate, queste bettole, le vie delle nostre metropoli, queste stazioni e fabbriche sono odiosi, insensati, disperatamente tristi. Piuttosto, così erano e sembravano, finché non ci fu il cinema. Esso ha allora fatto saltare, con la dinamite dei decimi di secondo, tutto questo mondo simile a un carcere così che, adesso, intraprendiamo viaggi lontani, avventurosi, in mezzo alle sue sparse rovine. L'ambito di una casa, di una stanza, può racchiudere in sé dozzine di stazioni fra le più inaspettate, di nomi di stazione fra i più stranianti. Non è tanto il mutamento costante delle immagini, quanto l'avvicinarsi repentino dei luoghi ciò che domina quest'ambito altrimenti inaccessibile, estraendo perfino da un'abitazione piccolo-borghese la stessa bellezza che si ammira in una Alfa Romeo. E fin qui tutto bene. Le difficoltà si manifestano solo allorché entra in gioco l'«azione». Il problema di un'azione cinematografica efficace è stato risolto altrettanto di rado quanto si è riusciti a venire a capo dei problemi formali astratti che scaturiscono dalla nuova tecnica. E, soprattutto, viene dimostrato *questo*: i progressi importanti, elementari, dell'arte non consistono né in un nuovo contenuto, né in una nuova forma: la rivoluzione della tecnica antecede entrambi questi momenti. Che essa, però, non abbia trovato nel film né una forma né un contenuto che in sostanza le corrispondano, ciò non è affatto un caso. È evidente, infatti, che, con i giochi formali e di trama privi di tendenza, questo problema si può risolvere sempre solo di caso in caso.

Figura 7.

Manifesto tedesco del film *La corazzata Potëmkin*, 1925.



La superiorità del film rivoluzionario russo riposa, proprio allo stesso modo di quella del film comico americano, in ciò che, ciascuno a suo modo, entrambi hanno assunto come base una tendenza alla quale sempre, con coerenza, si rifanno. Perché tendenzioso - in maniera meno scoperta - lo è infatti anche il film comico. La sua punta è rivolta contro la tecnica. Comico è, invero, questo film, solo perché il riso che suscita sta sospeso sull'abisso dell'orrore. Rovescio di questo scatenamento comico della tecnica è la precisione mortale delle manovre delle squadre navali, quali le ha rappresentate col massimo

rigore il *Potëmkin*. Ora, il film internazionale borghese non è stato capace di trovare uno schema coerente, ideologico. Questa è una delle cause della sua crisi. Infatti la congiunzione fra la tecnica cinematografica e quell'ambiente che costituisce il suo argomento più peculiare mal s'accorda con la glorificazione del borghese. Il proletariato è l'eroe di quegli spazi, alle cui avventure il borghese si abbandona al cinema col cuore in tumulto, poiché deve fruire il «bello» anche e proprio là dove gli parla dell'annientamento della sua classe. Il proletariato è, però, una dimensione collettiva e questi spazi sono spazi di una collettività. E solo qui, nella collettività umana, il cinema può condurre a termine quel lavoro prismatico che ha intrapreso nell'ambiente. Il *Potëmkin* ha fatto epoca proprio perché tutto ciò non è mai stato messo così in evidenza prima. Qui, per la prima volta, il movimento delle masse possiede quel carattere assolutamente architettonico e, tuttavia, nient'affatto monumentale (tipo produzione Ufa), che prova il loro diritto a esser riprese dal cinema. Nessun altro mezzo potrebbe rendere il movimento di questa collettività; o meglio, nessun altro potrebbe comunicare la bellezza in esso finanche dei moti del terrore, del panico. A partire dal *Potëmkin*, scene di questo genere appartengono stabilmente all'arte cinematografica russa. Come qui il bombardamento di Odessa, così nel nuovo film *Mat'* [La madre] un pogrom contro gli operai di una fabbrica traccia come di corsa sull'asfalto delle strade i dolori delle masse urbane.

Coerentemente, il *Potëmkin* è stato realizzato nella prospettiva collettivistica. Nel film, il capo di questa rivolta, il capitano di vascello Schmidt, una delle figure leggendarie della Russia rivoluzionaria, non compare. Questa è, se si vuole, una «falsificazione storica», ma non ha nulla a che vedere con una valutazione di quest'opera. Inoltre, perché mai le azioni di una collettività debbano essere non libere e libere invece quelle del singolo, questa astrusa specie di determinismo rimane così inesplicabile in sé, come nel suo significato in rapporto alla discussione.

Al carattere collettivo della massa in rivolta deve ovviamente conformarsi anche il suo nemico. Non avrebbe proprio alcun senso contrapporre degli individui differenziati. Il medico di bordo, il capitano, debbono essere dei tipi. Tipi di borghese - di questo Schmitz non vuole saper nulla. Li chiameremo, dunque, tipi di sadici che sono stati chiamati ai posti di comando da un sistema malvagio, pericoloso. In questo modo, però, ci si ritrova davanti a una formulazione politica. Essa non si può evitare, perché è vera. Nulla di più vano, allora, dell'obiezione che parla di «caso individuale». Quand'anche l'individuo sia un caso singolo, non lo è invece l'agire sfrenato della sua malvagità, che si situa nella natura dello stato imperialistico e - in

una certa misura - dello stato *tout court*. Com'è noto, c'è tutta una serie di fatti che acquistano il loro senso, il loro rilievo solo se li si sottrae a un'osservazione che li isoli. Sono i fatti dei quali si occupa la statistica. Che un tale signor X si suicidi proprio a marzo può essere un fatto senza importanza nella linea del suo destino individuale; esso, per contro, diviene straordinariamente interessante se si viene a sapere che in questo mese la curva annua dei suicidi raggiunge il suo massimo. Così i sadismi del medico di bordo possono ben essere nella sua vita un caso isolato; ad esempio, egli ha magari dormito male oppure ha trovato sul tavolo della colazione un uovo guasto. La cosa diventa interessante solo se si mette nel conto il rapporto fra la condizione di medico e il potere dello stato. In proposito, più d'uno ha potuto fare esperienze estremamente precise negli ultimi anni della Grande Guerra, sì che quasi compatirà il misero sadico del *Potëmkin*, se paragonerà la sua azione e la sua giusta punizione ai servizi da carnefice prestati da migliaia di suoi colleghi - impuniti - agli storpi e agli ammalati, qualche anno fa, nei quartieri generali.

Il *Potëmkin* è un grande film, di rara maestria. Solo il coraggio della disperazione spiega perché la polemica sia partita proprio da qui. Cattiva arte di tendenza ce n'è per altro quanto basta; fra di essa, anche una cattiva arte socialista di tendenza. Opere di questo tipo sono determinate dalla ricerca dell'effetto, contano su riflessi spuntati, su schemi abusati. Questo film, invece, è cementato dall'ideologia, calcolato esattamente in tutti i suoi dettagli come l'arco di un ponte. Più possenti sono i colpi che gli sibilano sopra, tanto meglio rimbomba. Solo chi lo scuote coi ditini inguantati, non ode e non muove nulla.

Chaplin: sguardo retrospettivo

Il circo è la prima opera di età matura dell'arte cinematografica. Dopo il suo ultimo film Charlie è diventato più vecchio. E così appare nel film. E la cosa più commovente di questo nuovo film è come Chaplin domini qui tutta la sfera delle sue possibilità di azione, deciso a condurre in porto la sua causa con esse e soltanto con esse. Le sue trovate più grandiose ricompaiono ovunque nelle più splendide varianti. L'inseguimento è spostato in un labirinto, l'inattesa comparsa è tale da sbalordire un mago, la maschera del disinteresse fa di lui una marionetta in un baraccone...

Gli insegnamenti che traspaiono da questa grande opera hanno indotto Philippe Soupault a un primo tentativo di evocare l'immagine di Chaplin come apparizione storica. L'ottima rivista parigina «Europe» (edizioni Rieder), di cui parleremo prossimamente in modo più dettagliato, nel fascicolo di novembre ha pubblicato un saggio in cui lo scrittore sviluppa una serie di pensieri intorno ai quali un giorno si potrà cristallizzare un'immagine definitiva del grande artista¹.

Per prima cosa vi si osserva con grande energia come il rapporto di Chaplin con il cinema in fondo non sia affatto quello dell'attore (e meno che mai della star). Dal punto di vista di Soupault si potrebbe addirittura dire: considerato nella sua totalità, Chaplin è tanto poco attore quanto lo è William Shakespeare. Soupault lo dice e lo dice legittimamente: «L'incontestabile superiorità dei film di Chaplin... deriva dal fatto che in essi domina una poesia in cui ciascuno si imbatte nella vita, anche se non sempre lo sa». Naturalmente questo non significa che Chaplin sia il «poeta» delle *sceneggiature* dei suoi film. È appunto il poeta dei suoi film, e cioè è regista. Soupault ha visto che Chaplin è stato il primo (i russi lo hanno seguito) a impostare il film sul tema, sulla variazione, insomma sulla composizione, e che tutto ciò è diametralmente contrapposto al concetto tradizionale della tensione della vicenda. È per questo stesso motivo che Soupault ha riconosciuto il vertice della produzione di Chaplin in *La donna di Parigi* in un modo così deciso come finora non aveva ancora fatto nessuno: in quel film, in cui come è noto lo stesso Chaplin non compare affatto, e che in Germania ha circolato sotto il folle titolo *Die Nächte einer schönen Frau* [Le notti di una bella donna], (Il cinema Kamera dovrebbe proiettarlo ogni sei mesi; è un atto di fondazione dell'arte cinematografica).

Quando apprendiamo che per quest'opera di 3000 metri sono stati girati 125 000 metri di pellicola, possiamo avere un'idea del lavoro enorme e minuzioso che è racchiuso nei capolavori di Chaplin. Ma possiamo anche farci un'idea dei capitali di cui quest'uomo ha bisogno, non meno di un Nansen o di un Amundsen, per organizzare i suoi viaggi di scoperta verso i poli dell'arte cinematografica. Dobbiamo condividere i timori di Soupault, preoccupato che le pericolose esigenze finanziarie della seconda moglie di Chaplin, unite alla lotta concorrenziale che i trust americani conducono contro di lui, paralizzino la produzione dell'artista. Si dice che Chaplin stia progettando un film su Napoleone e uno su Cristo. Non dobbiamo temere che tali progetti siano giganteschi paraventi dietro cui il grande artista nasconde la sua stanchezza?

È utile e opportuno che nel momento in cui l'età si disegna per la prima volta nei tratti di Chaplin, Soupault ricordi la giovinezza e l'origine geografica della sua arte. Naturalmente questo territorio è la grande città, Londra. «Nei suoi infiniti andirivieni per le strade di Londra, con le loro cassette rosse e nere, Chaplin ha imparato a osservare. Egli stesso racconta che l'idea di mettere al mondo l'uomo con la bombetta, i baffetti e la canna di bambù, che cammina a brevi passi poggiando sui tacchi gli venne per la prima volta quando osservò il piccolo impiegato dello *Strand*. In questo atteggiamento e abbigliamento Chaplin vide la mentalità dell'uomo che si dà una certa importanza. Ma anche gli altri tipi che lo circondano nei film provengono da Londra: la ragazza giovane, timida, attraente, il massiccio zoticone che è sempre sul punto di picchiare i pugni e di darsela a gambe se vede che non si ha paura di lui, il gentleman presuntuoso che si riconosce dal cilindro». Da questa testimonianza autobiografica Soupault prende lo spunto per un parallelo fra Chaplin e Dickens, che si può rileggere e sviluppare.

Con la sua arte Chaplin conferma la vecchia idea che solo un mondo espressivo dai contorni sociali, nazionali e territoriali ben definiti trova una grande risonanza, continua e tuttavia estrema-mente differenziata, da un popolo all'altro. In Russia la gente piangeva vedendo *il pèlerin*, in Germania interessa l'aspetto teorico delle sue commedie, in Inghilterra si ama il suo umorismo. Non sorprende che queste differenze sorprendano e affascinino lo stesso Chaplin. Nulla permette di riconoscere così inequivocabilmente l'enorme importanza che il cinema è destinato ad avere come il fatto che nessuno ha avuto o potrebbe avere l'idea di un'istanza superiore a quella del pubblico. Nei suoi film Chaplin si è rivolto allo stato d'animo insieme più internazionale e più rivoluzionario delle masse, al riso. «È vero, - dice Soupault, - Chaplin fa soltanto ridere. Ma prescindendo dal fatto che si tratta della cosa più difficile che ci sia, è anche quella più importante in senso sociale».

Sezione V

Teatro e radio

La riflessione di Benjamin sul teatro prende avvio con il lungo saggio intitolato *Il dramma barocco tedesco*, scritto nel 1925 ma pubblicato solo nel 1928, con cui Benjamin sperava di ottenere l'abilitazione all'insegnamento accademico, e che invece, a causa della sua difficoltà e della sua ambigua collocazione disciplinare, finì per precludere definitivamente al suo autore l'accesso all'università. Se negli scritti successivi sul teatro, a partire dall'inizio degli anni Trenta, al centro dell'attenzione vi sarà il «teatro epico» di Brecht, qui Benjamin si concentra sull'interpretazione di un periodo storico, il barocco, che gli sembra presentare delle significative analogie con l'età a lui contemporanea. Prendendo a modello gli scritti di storici dell'arte come Heinrich Wölfflin e Alois Riegl, che in studi come *Rinascimento e Barocco* (1888) e *Industria artistica tardoromana* (1901) avevano mostrato come nella storia dell'arte non vi fossero epoche di «decadenza», e come periodi storici fino ad allora ampiamente trascurati dalla storiografia ottocentesca (il barocco e l'arte tardoromana) presentassero dei tratti estremamente significativi per comprendere la storia degli stili artistici e delle forme di visione, Benjamin si concentra nel suo studio su una variante geografica del barocco, il barocco *tedesco*, e su una serie di autori (Opitz, Gryphius, Lohenstein, Haugvitz, Hallmann) fino a quel momento scarsamente studiati. L'obiettivo è quello di far emergere, attraverso un'analisi del genere letterario-teatrale del *Trauerspiel* (letteralmente «rappresentazione luttuosa!») l'immagine complessiva di una cultura in cui gioca un ruolo centrale l'«allegoria»: una forma di pensiero, di scrittura e di rappresentazione in cui «ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi altra cosa»¹, in quanto la realtà è costituita da una serie indefinita di «cifre» e di «emblem» interpretabili in relazione a uno sfondo rappresentato dalla storia sacra cristiana.

Opponendo il *Trauerspiel* alla tragedia antica [*Tragödie*] (il primo ha per oggetto la storia intesa come «storia naturale» e come «destino», la seconda il mito²) e l'allegoria barocca al simbolo teorizzato dal classicismo come manifestazione sensibile di un'idea e sintesi di sensibile e sovrasensibile, Benjamin vede nell'allegoria barocca lo stile di pensiero proprio di quella cultura seicentesca che, come la Germania uscita dalla catastrofe della Prima guerra mondiale, aveva perso a causa delle guerre di religione la capacità di far riferimento a una totalità compiuta e

condivisa, ed era attraversata dal bisogno di produrre senso riattivando i frammenti, le «rovine», di quella stessa totalità: «Le allegorie sono nel regno del pensiero quel che sono le rovine nel regno delle cose. Di qui il culto barocco delle rovine [...] Le rovine lasciate dal mondo antico sono [per i poeti barocchi], pezzo per pezzo, gli elementi con cui comporre la nuova totalità. O meglio: con cui costruirla. Giacché la visione completa di questa nuova totalità è appunto la rovina»³. Ed è proprio in questo pensiero allegorico, generatore di opere che non sono mai delle «totalità organiche» ma rimangono piuttosto delle «rovine», dei «frammenti amorfi»⁴, che Benjamin vede delle «analogie sorprendenti»⁵ tra il barocco tedesco e tendenze artistiche e letterarie a lui contemporanee come l'espressionismo. Analogie che rendono lo stesso *Dramma barocco tedesco*, secondo una tesi avanzata da Lukács, un'allegoria dell'arte delle avanguardie: un modo di parlare delle avanguardie attraverso una deviazione allegorica che passa per il dramma barocco. Il tema della «rovina», poi, del «viaggio avventuroso tra sparse rovine», come sappiamo dalla lettura della *Replica ad Oscar A. H. Schmitz* e dalle diverse versioni del saggio sull'opera d'arte⁶, era per Benjamin (così come per Kracauer e per Bloch) strettamente legato all'idea di *montaggio*: un montaggio dotato di un potenziale esplosivo («la dinamite dei decimi di secondo») e capace di offrire all'artista la possibilità di realizzare opere pensate come percorsi attraverso ciò che rimane di un mondo ridotto in macerie, un mondo *smontato* che si presta ad essere *rimontato* su basi nuove.

Un'altra caratteristica su cui si fondava per Benjamin l'*attualità* del *Trauerspiel* barocco risiedeva nel suo essere sostanzialmente «non-aristotelico»: un tratto che si manifesta con particolare Evidenza nell'«indifferenza con cui i manuali [dell'epoca] trattano la teoria aristotelica dell'effetto tragico»⁷ fondata sulle idee di «empatia» e di «catarsi». Nel dramma barocco tedesco, l'obiettivo non era quello di provocare nello spettatore «una partecipazione all'azione nel suo insieme», ma piuttosto quello di contribuire alla diffusione dell'«amore di Dio» e alla «edificazione dei cittadini», come sostiene uno degli autori dell'epoca, Sigmund von Birken⁸.

Questa finalità *educativa* del *Trauerspiel*, «chiamato a rin vigorire le virtù dei suoi spettatori», costituisce un ponte verso il genere teatrale su cui si concentreranno gli studi di Benjamin a partire dall'inizio degli anni Trenta, il «teatro epico» di Brecht: un teatro «didattico» a cui Benjamin si avvicina facendo riferimento sia alle esperienze di teatro didattico sovietico con cui era entrato in contatto attraverso Asja Lacis (direttrice di un teatro proletario per bambini nel 1918-19, durante la guerra civile⁹), sia alle riflessioni che andava conducendo in quegli stessi anni sul cinema e sulla radio. «Le forme del teatro epico - leggiamo nella prima versione del saggio *Che cos'è il teatro epico?*, scritta nel 1931 -

corrispondono alle nuove forme tecniche, al cinematografo come alla radio»¹⁰. Due «forme tecniche» che Benjamin riteneva essere incentrate su un unico principio, quello del *montaggio*: «Il teatro epico adotta [...] un principio che negli ultimi anni il cinema e la radio, la stampa e la fotografia, hanno reso [...] familiare. Parlo del procedimento del montaggio»¹¹.

Nella seconda metà degli anni Venti, Benjamin era stato testimone di una serie di interpretazioni della regia teatrale che mostravano in modo evidente l'impatto che la diffusione del cinema stava avendo su quella forma di rappresentazione, il teatro, da cui il cinema aveva tentato a lungo di prendere le distanze. Se molti dei teorici del cinema degli anni Venti avevano visto nel montaggio una proprietà del medium cinematografico che lo distingueva nettamente dal teatro, ecco che ora il teatro stesso, con quella che oggi verrebbe considerata come una forma di «rimediazione», faceva proprio lo stesso procedimento del montaggio e lo reinterpreta secondo le proprie possibilità. Due erano in particolare le esperienze teatrali che andavano in questa direzione: il teatro di Vsevolod Mejerchol'd a Mosca, e quello di Erwin Piscator a Berlino.

Nel dicembre del 1926, durante il suo soggiorno a Mosca, Benjamin aveva assistito alla controversa messa in scena da parte di Mejerchol'd del *Revizor* (1836) di Gogol' (noto in italiano con il titolo *L'ispettore generale*), descrivendola poi in modo dettagliato nel proprio *Diario moscovita*¹². Allestendo sul palcoscenico una scenografia composta da quindici porte - una per ognuno degli episodi in cui era stata suddivisa la commedia in cinque atti di Gogol' - Mejerchol'd aveva messo in pratica la sua idea di una messa in scena «cinetica» direttamente ispirata al procedimento del montaggio cinematografico. Ogni episodio era concepito come una *inquadratura* che veniva presentata al pubblico o facendo recitare gli attori su tutto il palcoscenico, o disponendoli su una piccola pedana inclinata posta di fronte a una delle porte, restringendo così artificialmente lo spazio in cui gli attori si potevano muovere e confinando questi ultimi all'interno di una sorta di *cornice*. Alternando scene che Mejerchol'd stesso considerava di volta in volta come dei «campi lunghi» o dei «primi piani» ottenuti anche attraverso un uso ben calcolato delle luci, le diverse inquadrature, tra di loro contrastanti, venivano a comporre la sequenza complessiva dello spettacolo, che terminava con una sorta di *tableau* in cui una serie di manichini che assomigliavano ai principali protagonisti rimanevano immobili davanti al pubblico per la durata di un minuto e mezzo, come se gli attori si fossero improvvisamente cristallizzati in un «fermo immagine».

Negli stessi anni, a Berlino, il regista Erwin Piscator sperimentava nel suo teatro, la Piscator-Bühne, un modo diverso di introdurre nel teatro il principio del montaggio. In questo caso si trattava non tanto di

comporre le singole scene come fossero delle inquadrature, ma di utilizzare delle vere e proprie *proiezioni* di immagini fisse e in movimento capaci di contribuire al significato complessivo dello spettacolo. Tra il 1927 e il 1929, in drammi come *Hoppla, wir leben!* [*Hoppla, noi viviamo!*], *Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand* [*Rasputin, i Romanov, la guerra e il popolo che contro di essi si è sollevato*], *Konjunktur* [*Congiuntura*], *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* [*Le avventure del coraggioso soldato Schwejk*] e *Der Kaufmann von Berlin* [*Il mercante di Berlino*], Piscator aveva utilizzato nelle proprie regie delle proiezioni che visualizzavano sugli schermi disposti sulla scena diversi tipi di immagini: immagini documentarie tratte dal passato o dal presente (scene di battaglia durante la Prima guerra mondiale, immagini della Russia zarista riprese dal film di Esfir' Šub *La caduta della dinastia Romanov*, a sua volta composto in gran parte di spezzoni di film precedenti, immagini della Rivoluzione d'Ottobre, o ancora immagini che mostravano l'inflazione galoppante, le manifestazioni, le tensioni sociali nella Germania weimariana); film d'animazione pensati appositamente per gli spettacoli della Piscator-Bühne, come quello realizzato dall'artista Georg Grosz per lo *Schwejk*; infine, fotomontaggi, come quelli realizzati da Moholy-Nagy per la messa in scena del *Kaufmann von Berlin*. Di volta in volta, le immagini proiettate su uno o più schermi avevano la funzione di integrare e commentare le azioni rappresentate inserendole in un più ampio contesto storico, o di entrare in contrasto con esse dando luogo a un montaggio di tipo conflittuale. Nel *Totaltheater* [*Teatro totale*] commissionato da Piscator all'architetto Walter Gropius nel 1927 e mai realizzato, tutte le pareti interne dell'edificio dal volume ovale avrebbero potuto ospitare delle proiezioni, trasformando lo spazio del teatro in uno spazio interamente «elettrificato», immersivo e multimediale.

Pur muovendo da un'idea di «teatro epico» diversa da quella di Piscator - un teatro fondato sullo «straniamento [*Verfremdung*]» e su una «presa di posizione [*Stellungnahme*]» riflessa e distaccata anziché sulla fusione di pubblico e scena in un «teatro totale» - anche Brecht aveva previsto nei suoi spettacoli l'uso di immagini proiettate. I suoi spettacoli non erano pervasi di tecnologia come quelli di Piscator, ma le proiezioni vi giocavano comunque un ruolo importante. Insieme ai cartelli dimostrativi, ai *songs*, ai cori, ai «gesti citati», le proiezioni di immagini, frasi e statistiche facevano parte di quei momenti di «interruzione» che rendevano il teatro di Brecht un teatro che procedeva «a salti», interamente costruito in base al procedimento del montaggio. Per Brecht la Prima guerra mondiale era stata una gigantesca «lezione percettiva [*Anschauungsunterricht*]» - il nome con cui veniva indicata una componente importante del programma didattico delle scuole elementari tedesche tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento - da

cui era uscito «un nuovo modo di vedere le cose» che doveva ora trovare una risposta in un teatro «epico» fatto di frammenti capaci di sottoporre il proprio spettatore a dei continui choc stremanti, in modo da impedirgli di ricadere in quello stato di commozione empatica (l'*Einführung* era l'obiettivo polemico di molti degli scritti di Brecht, così come lo sarà in seguito delle tesi *Sul concetto di storia* di Benjamin) in cui lo poneva tradizionalmente il teatro naturalistico con la sua aura e con i suoi «campi ipnotici». Un teatro didattico, istruttivo, capace di *mostrare* a uno spettatore in preda allo «stupore»¹³ di fronte a un palcoscenico che è diventato un «podio», la determinatezza storica delle condizioni sociali rappresentate e la loro *trasformabilità*. Come scrive Brecht in un testo del 1937 dedicato alla presenza di «effetti di straniamento [*Verfremdungseffekte*]» nell'arte scenica cinese, «nell'istituire nuovi principi artistici e nell'elaborare nuovi metodi di recitazione, noi dobbiamo prendere le mosse dai compiti che ci pone imperiosamente un'epoca di mutamenti storici, dal riconoscimento che una nuova conformazione della società è possibile e necessaria».

Nei suoi scritti sul teatro brechtiano - in particolare nelle due versioni del saggio *Che cos'è il teatro epico?*, scritte rispettivamente nel 1931 e nel 1939, e di cui qui presentiamo la seconda - Benjamin insiste sul carattere di *montaggio* di questo teatro non-aristotelico interamente fondato sull'*interruzione* [*Unterbrechung*]: interruzione dell'azione, del gesto che deve essere mostrato con il suo inizio e la sua fine e «spazieggiato» come fa un tipografo con le parole, o ancora della tendenza dello spettatore a immedesimarsi nell'azione, una tendenza che viene ostacolata in tutti i modi attraverso la produzione di una serie di «intervalli»: «Il teatro epico, come le immagini di una pellicola cinematografica, procede a scossoni [*Stöße*]. La sua forma fondamentale è quella dello choc. I *songs*, le didascalie, le convenzioni fantomatiche staccano ogni situazione dall'altra. Così si generano intervalli che tendono a limitare l'illusione del pubblico. Essi paralizzano la sua predisposizione all'empatia. Questi intervalli sono riservati alle sue prese di posizione critiche (nei confronti dei comportamenti rappresentati dai personaggi e del modo in cui vengono rappresentati)»¹⁴.

In questo teatro discontinuo e fortemente anti-auratico - nella distinzione fra teatro naturalistico e teatro epico brechtiano proposta da Benjamin ritroviamo ancora una volta l'opposizione tra aura e choc - il montaggio è dunque presente ovunque, anche nei suoi personaggi, quegli «eroi non tragici» che costituiscono un altro momento di continuità con il dramma barocco tedesco¹⁵. Galy Gay, il protagonista di *Mann ist Mann* [*Un uomo è un uomo*] (1926), il dramma al cui commento è dedicata buona parte della prima versione di *Che cos'è il teatro epico?*, in una scena di importanza centrale viene «completamente "smontato e rimontato" [*vollständig ummontiert*]¹⁶, «come un'auto»

aggiunge Brecht, in modo da trasformarlo in un soldato perfetto, dimostrando come «un uomo, lo si può rifare a volontà».

Fortemente influenzati dalla riflessione sul teatro epico brechtiano sono anche gli scritti di Benjamin sulla *radio*, che si concentrano in un arco di tempo che va dal 1929 al 1932, gli anni della sua intensa collaborazione con la Südwestdeutsche Rundfunk diretta dal compositore e amico Ernst Schoen. Anche in questo caso, come abbiamo fatto per gli scritti sulla fotografia, è necessario presentare sinteticamente il contesto storico in cui si collocano le tesi di Benjamin sulla radio, per poi sottolinearne la specificità.

Nella Germania weimariana, la seconda metà degli anni Venti fu un periodo di grande sviluppo del medium radiofonico. I primi programmi furono trasmessi nel 1923, gli abbonati nel 1926 erano già un milione (quattro nel 1933 alla vigilia dell'ascesa al potere di Hitler), e sin da subito si assistette alla nascita di tutta una serie di emittenti locali alle cui attività cominciarono a contribuire scrittori, critici e drammaturghi come Döblin, Kästner, Brecht e lo stesso Benjamin, così come compositori e registi come Honegger, Weill, Hindemith, Eisler e Ruttmann. All'inizio degli anni Trenta, poi - come era avvenuto in passato prima per la fotografia e poi per il cinema - si sviluppò un ampio dibattito sulla «artisticità» o meno del nuovo medium.

Sulla scorta del manifesto *L'arte dei rumori* (1913) di Luigi Russolo, in cui si proclamava il primato del rumore rispetto al suono nei confronti di quella «sensibilità moltiplicata» dell'individuo moderno che era stata completamente stravolta dalla diffusione delle macchine e che reclamava «più ampie emozioni acustiche», Marinetti scrive nel 1933 un manifesto intitolato *La radia*, in cui declina al femminile il nome della radio per distinguerne l'uso artistico, futuristico, da quello retrogrado dominante. Forte dell'esperienza fatta con la sua «sinfonia» cinematografica intitolata *Berlin. Symphonie einer Grossstadt* [Berlino. Sinfonia di una grande città] (1927), Ruttmann parla invece della radio come strumento di una nuova «ars acustica» fondata sulla registrazione e sul successivo montaggio di frammenti sonori registrati nella realtà, un'arte di cui fornisce un primo esempio in *Weekend*: un «film acustico» (*Hörfilm*) interamente composto di voci, musiche e rumori *trovati e registrati* durante un fine settimana berlinese (campane, macchinari, sirene, clacson, fischi, orologi a cucù, rullare di tamburi, accordi al pianoforte, bande, cori, telefonate, trasmissioni radio, discorsi pubblici, sbadigli, cani che abbaiano...). Arnheim, dal canto suo, dopo aver dedicato all'estetica del cinema il libro *Film als Kunst* [Film come arte] (1932), scrive l'anno successivo un ampio saggio sulla radio intitolato *Die Rundfunk sucht seine Form* [La radio cerca la sua forma], pubblicato solo nel 1936 in inglese con il semplice titolo *Radio*, nel quale formula a proposito della radio sostanzialmente le stesse tesi che aveva sostenuto a

proposito del cinema: ogni medium, per raggiungere con le proprie opere un livello artistico, deve concentrarsi su di un singolo ambito dell'esperienza sensibile; a partire da questa limitazione, deve lavorare sulle proprie caratteristiche specifiche e produrre delle opere che ne sondino tutte le potenzialità; l'obiettivo di ogni forma artistica mediale non deve essere quello di riprodurre fedelmente l'esperienza sensibile della realtà nella sua totalità, ma di articolare nel modo più espressivo possibile il materiale proveniente dalla singola sfera sensoriale su cui ha scelto di operare. Se nel caso del cinema si trattava di lavorare con immagini in bianco e nero, bidimensionali, circoscritte da una cornice e silenziose, rivolgendosi unicamente al senso della vista, nel caso della radio il materiale su cui operare deve essere esclusivamente sonoro, la facoltà sensibile a cui ci si deve rivolgere è l'udito, e il genere più appropriato con cui la radio può esplorare a fondo le proprie possibilità in quanto «arte dell'ascolto» è il radiodramma, con cui montare insieme nel tempo voci, suoni e rumori.

Parallelamente a questi testi dedicati alla riflessione sulla radio come medium *artistico*, nella prima metà degli anni Trenta erano comparsi diversi testi che mettevano al centro dell'attenzione la radio come strumento *politico*. Già nel 1929, in uno scritto rimasto inedito intitolato *Dal Kinoglaz al Radioglaz*, Vertov paragona il *Kinoglaz* - «cine-occhio» il cui «metodo» consiste «nell'indagine scientifico-sperimentale del mondo visibile», con l'obiettivo di produrre una «cine-decifrazione documentale» di questo stesso mondo e un'«influenza» politica «mediante i fatti» - al *Radioglaz* inteso come possibilità di diffondere via radio le conquiste del «cine-occhio», «abolendo le distanze tra gli uomini» e «permettendo ai lavoratori di tutto il mondo non solo di vedersi l'un l'altro ma anche di ascoltarsi». Nel 1930 Vertov metterà in pratica queste idee nel film *Entuziazm. Simfonija Donbassa* [*Entusiasmo. Sinfonia del Donbass*], il cui montaggio è incentrato sull'articolazione di tutta una serie di materiali sonori registrati nella regione sovietica del Donbass.

Vedersi e ascoltarsi «l'un l'altro»: l'idea di un ascolto *reciproco*, di uno scambio dei ruoli tra emittente e ascoltatore che Vertov indicava come obiettivo del *Radioglaz* è al centro anche della teoria della radio formulata da Brecht in una serie di testi che eserciteranno una forte influenza su Benjamin. Autore di radiodrammi e di opere teatrali-musicali per la radio come il *Lindberghflug* (1929) [*Il volo di Lindbergh*] dedicato alla traversata dell'atlantico in aereo nel maggio del 1927 da parte di Charles Lindbergh, Brecht espone nei suoi testi teorici sulla radio la tesi secondo cui l'obiettivo ultimo di questo medium dalle «possibilità illimitate» doveva essere quello *dell'interattività*. In uno scritto del 1932 intitolato *La radio come mezzo di comunicazione*, la radio viene presentata come uno strumento che deve avere come obiettivo

un'attivazione dell'ascoltatore, un ascoltatore che deve essere sottratto alla sua abituale passività e trasformato in un *produttore* di materiali sonori da mettere a sua volta in circolo. Da «mezzo di distribuzione [*Distributionsapparat*]» la radio deve diventare un «mezzo di comunicazione [*Kommunikationsapparat*]»: un medium interattivo, dialogico, democratico e dal potenziale rivoluzionario, capace «non solo di trasmettere ma anche di ricevere, non solo di far sentire qualcosa all'ascoltatore ma anche di farlo parlare, non di isolarlo ma di metterlo in relazione con altri [...] Non basta istruire il pubblico, ma bisogna che anche il pubblico sia messo in grado di istruire gli altri».

Nei suoi scritti sulla radio, Benjamin si sofferma sia sulla specificità dell'*esperienza* del medium radiofonico, considerata soprattutto dalla parte di chi trasmette e quindi di chi, come l'attore cinematografico, si confronta con la necessità di dover effettuare una «prestazione» testabile e precisa di fronte a un apparato tecnico, sia sulle *potenzialità politiche, sociali e culturali* del nuovo mezzo, potenzialità che lui stesso cercava di sviluppare con i testi per la radio scritti e spesso letti in prima persona nelle trasmissioni della Südwestdeutsche Rundfunk.

All'esperienza peculiare del rivolgersi attraverso la radio a un pubblico tanto vasto quanto invisibile è dedicato il breve scritto del 1934 intitolato *Al minuto*, in cui Benjamin ricorda con un tono divertito l'angoscia vissuta durante la sua prima conferenza radiofonica: le indicazioni che gli erano state date di «comportarsi come se parlasse a un singolo», o al limite a «molti singoli», «ma in nessun caso come se parlasse a una moltitudine riunita», e di attenersi scrupolosamente ai venti minuti previsti per il suo intervento, terminando puntuale «al minuto». Indicazioni che aveva clamorosamente disatteso, terminando per sbaglio il suo intervento con ben quattro minuti di anticipo rispetto alla durata prevista e trovandosi avvolto, nella cabina radiofonica, da un silenzio irreale e mortifero: «In quello stesso istante il silenzio che appena prima era stato benefico mi avvolse come una rete. In questa camera votata alla tecnica e all'uomo che grazie a lei domina fui colto da un brivido nuovo, eppure affine al più antico che noi conosciamo. Prestai a me stesso un orecchio cui ora, improvvisamente, non risuonava incontro altro che il mio silenzio. Un silenzio che riconobbi come quello della morte, che in questo preciso istante mi ghermiva contemporaneamente in mille orecchie e in mille stanze»¹⁷.

A questo racconto della prima esperienza di autore/attore radiofonico è interessante accostare quello delle prime esperienze con un altro medium acustico che si era diffuso ampiamente nei primi decenni del secolo, il telefono. Nel capitolo intitolato proprio *Telefono* di *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*¹⁸, Benjamin ricorda la sua relazione con questo mezzo di comunicazione che era comparso in casa nei primi anni della sua infanzia: il timore che gli dava la sua presenza inquietante

in fondo al «tetro corridoio», prima che avvenisse il suo «regale ingresso nelle stanze chiare e luminose» in cui una nuova generazione attendeva il suo squillo come una «consolazione della solitudine»; i ripetuti malintesi con le centraliniste, la necessità di girare energicamente la manovella per farlo funzionare, e la sensazione di sgomento che lo prendeva ogni volta che si sottoponeva a quella vera e propria esperienza *medianica* che era la conversazione con la voce di un interlocutore invisibile che sembrava provenire dall'aldilà: «A quell'epoca il telefono se ne stava, incompreso ed esiliato, fra il gasometro e il cassone della biancheria sporca, in un angolo del corridoio più interno, da dove il suo squillo aumentava gli orrori dell'appartamento berlinese. Quando io, quasi più padrone dei miei sensi, dopo lungo brancolare per il cupo cunicolo arrivavo a bloccare quel tumulto, staccando i due ricevitori pesanti come attrezzi da ginnastica e infilandoci la testa, mi consegnavo senza remissione alla voce che mi arrivava. E nulla mitigava la tremenda violenza con cui mi assaliva. Impotente, pativo che mi sottraesse la coscienza del tempo, del dovere, dei propositi, che annullasse la riflessione, e come il medium obbedisce alla voce che di lui si impossessa dall'aldilà [*und wie das Medium der Stimme, die von drüben seiner sieb bemächtigt, folgt*], così io mi arrendevo a qualsiasi proposta che mi giungesse attraverso il telefono».

Nei suoi testi teorici dedicati al potenziale politico, sociale e culturale della radio, Benjamin si schiera come Brecht a favore della promozione di una sempre maggiore *interattività* nelle trasmissioni radiofoniche. Questa idea è al centro del primo dei testi di Benjamin qui antologizzati, il frammento del 1929 intitolato *Riflessioni sulla radio*, in cui leggiamo che «l'errore decisivo [della radio] consiste nel perpetuare nel suo servizio la separazione di principio fra l'interprete e il pubblico, separazione che viene smentita dai suoi stessi fondamenti tecnici»¹⁹. Nel testo del 1932 intitolato *Teatro e radio. Sul reciproco controllo della loro azione educativa*, dopo aver sostenuto negli scritti su Brecht la prossimità del teatro epico al cinema e alla radio, Benjamin sottolinea la necessità per la radio di rifarsi ai principi fondanti dello stesso teatro epico, vale a dire l'interruzione e il montaggio, capaci di «arrestare l'azione in via di svolgimento, costringendo in tal modo l'uditore a prendere posizione nei confronti dell'evento»²⁰. Solo in questo modo, interpretando la radio in senso interattivo e didattico grazie all'uso del montaggio, si può evitare che l'uomo finisca per trasformarsi, scrive Benjamin, nella «ruota di scorta dell'auto della propria tecnica»²¹. Di questo ruolo della radio come parte di un «addestramento del giudizio»²² si parla anche nel saggio intitolato *Due generi di popolarità*, in cui Benjamin sostiene che la radio può svolgere una funzione fondamentale di diffusione del sapere che è profondamente diversa dalla «divulgazione» (*populäre Darstellung, Popularisierung*) tradizionale: se quest'ultima non era altro che una

semplificazione dei contenuti scientifici del sapere diffusa attraverso gli stessi strumenti dell'esposizione accademica (il saggio, la conferenza), la radio consente il raggiungimento di una nuova forma di «popolarità» (*Volkstümlichkeit*), una trasmissione del sapere fondata sulla possibilità di «rivolgersi contemporaneamente a una massa illimitata di persone»²³ e sull'elaborazione di nuove forme con cui articolare i contenuti da diffondere.

All'elaborazione di queste forme Benjamin contribuì direttamente scrivendo - e in molti casi esponendo lui stesso durante le trasmissioni - tutta una serie di conferenze letterarie, di storie per bambini, di radiodrammi (*Hörspiele*) e di «modelli di ascolto» su temi di attualità (*Hörmodelle*), la cui caratteristica comune era quella di essere stati pensati *specificamente per la radio*. Un versante spesso trascurato della sua opera che testimonia però della sua determinazione nello svolgere, anche attraverso il nuovo medium radiofonico, il proprio compito di «autore come produttore».

[A. S.]

Bibliografia.

Sul *Dramma barocco tedesco*, cfr. B. Menke, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in B. Lindner (a cura di), *Benjamin Handbuch* cit., pp. 210-28; B. Lindner, *Allegorie*, in M. Opitz ed E. Wizisla (a cura di), *Benjamins Begriffe* cit., pp. 50-94; A. Pinotti (a cura di), *Giochi per melanconici. Sull'«Origine del dramma barocco tedesco» di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2003.

Su Benjamin e Brecht, E. Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004; F. Masini, *Brecht e Benjamin*, De Donato, Bari 1977; C. Cappelletto, *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2002. Gli scritti sul teatro di Brecht si trovano in B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001. Il dramma brechtiano *Mann ist Mann* (1926) è tradotto in italiano con il titolo *Un uomo è un uomo*, Einaudi, Torino 1986). Sul montaggio in Brecht, con particolare riferimento al volume fotografico intitolato *Kriegsfiabel* [«Un ABC della guerra»], cfr. G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, 1, Les Editions de Minuit, Paris 2009. Gli scritti sul teatro di Piscator si trovano in E. Piscator, *Theater Film Politik*, Henschelverlag, Berlin 1980. Su Piscator, cfr. C. D. Innes, *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York - Melbourne 1972. Il progetto di *Totaltheater* realizzato da Gropius su commissione di Piscator si trova in *Die Bühne im Bauhaus. Schlemmer / Moholy-Nagy / Molnar*, Mann, Berlin 2003, p. 86. Su Brecht e Piscator, cfr. M. Schwaiger (a cura di), *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, Christian Brandstätter, Wien 2004. Su Mejerchol'd, cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri*

della regia nel teatro russo del Novecento, Einaudi, Torino 2002; J. Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, London-New York 2003. Sulla biomeccanica teorizzata da Mejerchol'd, cfr. A. Law e M. Gordon, *Meyerhold, Eisenstein, and Biomechanics*, McFarland, Jefferson (N. C.) 1996; V. E. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, testi raccolti e presentati da N. Pesocinskij, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano 1998.

Sugli scritti di Benjamin sulla radio, cfr. S. Schiller-Lerg, *Die Rundfunkarbeiten*, in B. Lindner (a cura di), *Benjamin Handbuch* cit., pp. 406-19; A. Honold, *Enählen*, in M. Opitz ed E. Wizisla, *Benjamins Begriffe* cit., pp. 363-98; S. Lerg-Schiller, *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*, K. G. Saur, München 1984; Id., *Am Mikrophon: Der neue Erzähler Walter Benjamin*, in K. Doderer (a cura di), *Walter Benjamin und die Kinderliteratur in den zwanziger Jahren*, Juventa, Weinheim-München 1988, pp. 102-12; R. Behrens, «Die Stimme als Gast empfangen». *Walter Benjamins Ueberlegungen zur Radioarbeit*, in A. Stuhlmann (a cura di), *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Populärkultur 1923 -2001*, Königshausen, Würzburg 2001, pp. 117-34; P. Baudouin, *Au microphone: Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2009. Sulle trasmissioni radiofoniche per bambini: S. Buck-Morss, «Verehrte Unsichtbare!» *Walter Benjamins Radiovorträge*, in K. Doderer (a cura di), *Walter Benjamin und die Kinderliteratur in den zwanziger Jahren* cit., pp. 93-101; J. Mehlmann, *Walter Benjamin for Children. An Essay on his Radio Years*, Chicago University Press, Chicago 1993; W. Benjamin, *Burattini, streghe e briganti. Illuminismo per ragazzi (1929-1932)*, a cura di G. Schiavoni, Il Melangolo, Genova 1993.

Sulla cultura radiofonica e sul dibattito teorico sulla radio nella Germania weimariana, cfr. P. Groth, *Hörspiele und Hörspieltheorien in der Weimarer Republik*, Spiess, Berlin 1980; I. Schneider (a cura di), *Radio-Kultur in der Weimarer Republik*, Narr, Tübingen 1984; B. Gilliam (a cura di), *Music and Performance during the Weimar Republic*, Cambridge University Press, Cambridge 1994; A. Kaes, M. Jay e E. Dimendberg (a cura di), *The Weimar Republic Sourcebook*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1994, pp. 594-616; J.-F. Leonhard (a cura di), *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, 2 voll., Deutsche Taschenbuch Verlag, München 1997; E. D. Weitz, *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, Einaudi, Torino 2008, pp. 274-91. Gli scritti di Brecht sulla radio si trovano in B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di C. Cases, Einaudi, Torino 1973, pp. 39-52 e, in traduzione inglese, in B. Brecht, *On Film & Radio*, a cura di M. Silberman, Methuen, London 2000. Sugli scritti di Brecht sulla radio e sui media, cfr. H.-C. von Herrmann, *Sang der Maschinen. Brechts Medienästhetik*, Fink, München 1996; B. Lindner, *Zu Film und Radio. Medientheoretischer Zusammenhang*, in J. Knopf (a cura di), *Brecht Handbuch*, vol. 4, *Schriften, Journale, Briefe*, Metzler, Weimar-Stuttgart 2003. Il manifesto intitolato *L'arte dei rumori* di Luigi Russolo si trova in V. Birolli (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano 2008, pp. 83-89; quello intitolato *La radia* di Filippo Tommaso Marinetti in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1983, pp. 205-9. Su Walter Ruttmann, *L'ars acustica*, il film *Berlin. Symphonie einer Grossstadt* e sul «film acustico» *Weekend*, cfr. L. Quaresima (a cura di), *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*,

Manfrini, Rovereto 1994. Il saggio principale di Arnheim sulla radio si trova in R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, prefazione di E. Garroni, postfazione di A. Abruzzese, Editori Riuniti, Roma 2003. Altri saggi sulla radio, ma anche sulla fotografia e sul cinema si trovano in R. Arnheim, *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie - Film - Rundfunk*, a cura di H. D. Diederichs, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004. I saggi di Vertov sul Radioglaz e sul film *Entuziazm. Simfonija Donbassa* si trovano in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano 2011.

Che cos'è il teatro epico? [seconda stesura]

I. *Il pubblico rilassato.*

«Non c'è nulla di più bello che stare sdraiati su un sofà e leggere un romanzo», dice un autore epico del secolo scorso. Ciò suggerisce fino a quale punto di rilassamento un'opera di narrativa possa portare il fruitore. L'idea che si ha comunemente di chi assiste a un dramma è pressappoco il contrario. Ci si immagina un uomo che segue un succedersi di eventi, profondamente teso in tutte le sue fibre. Il concetto di teatro epico (che Brecht ha elaborato teorizzando la sua prassi poetica) implica specialmente il fatto che questo teatro esige un pubblico rilassato, in grado di seguire l'azione con distacco. Certo, questo pubblico si presenterà sempre come un collettivo, e ciò lo distingue dal lettore, che è solo col suo testo. Inoltre, e appunto in quanto collettivo, questo pubblico si vedrà in genere indotto a una pronta presa di posizione. Ma questa presa di posizione, ritiene Brecht, dovrebbe essere riflessa e quindi rilassata; in breve: la presa di posizione di persone cointeressate. Per la loro partecipazione è previsto un duplice oggetto. Anzitutto gli eventi; essi devono essere di un genere tale da poter venir controllati nei loro punti decisivi sulla base dell'esperienza del pubblico. In secondo luogo, la realizzazione scenica; la sua armatura artistica richiede di venir configurata con estrema trasparenza (questa configurazione è il contrario della «semplicità»; essa presuppone una profonda conoscenza artistica e molto acume da parte del regista). Il teatro epico si rivolge a persone cointeressate le quali «non pensano senza una ragione». Brecht non perde di vista le masse, il cui uso condizionato del pensiero probabilmente corrisponde a questa formula. Nello sforzo di interessare il proprio pubblico al teatro da competente, ma non semplicemente attraverso la mera cultura, si manifesta una precisa volontà politica.

II. *La trama.*

Il teatro epico deve «privare il palcoscenico del suo effetto contenutistico». Per questa ragione, spesso una vecchia trama gli servirà più di una nuova. Brecht si è domandato se gli eventi che il teatro epico

rappresenta non dovessero essere già noti. Esso si comporta nei confronti della trama come il maestro di ballo nei confronti dell'allieva; la prima cosa da fare è snodarle le articolazioni fino al limite estremo. Il teatro cinese procede di fatto in questo modo. In *The Fourth Wall of China*¹ Brecht ha spiegato che cosa deve a quel teatro. Se il teatro dev'essere un'esposizione di eventi già noti, «gli eventi storici sarebbero i più adatti». La dilatazione epica dei medesimi, ottenuta mediante la recitazione, i pannelli e le didascalie, tende a privarli del loro carattere di sorpresa sensazionale.

Procedendo in questo modo, nel suo ultimo lavoro Brecht prende a oggetto la vita di Galileo. Brecht presenta Galileo anzitutto come un grande maestro. Egli non soltanto insegna una nuova fisica, ma la insegna anche in modo nuovo. Nelle sue mani, l'esperimento diventa non soltanto una conquista della fisica, ma anche della pedagogia. L'accento principale del dramma non cade sulla ritrattazione di Galileo. L'evento veramente epico è piuttosto da cercare in ciò che è suggerito dalla didascalia del penultimo quadro: «1633-1642. Prigioniero dell'Inquisizione, Galileo continua i suoi lavori scientifici fino alla morte. Riesce a far trafugare fuori d'Italia le sue opere principali».

Questo teatro è legato al corso del tempo in modo completamente diverso dal teatro tragico. Poiché la tensione è legata non tanto all'esito quanto alle vicende, esso può coprire anche lunghissimi periodi di tempo (lo stesso avveniva un tempo nei misteri. La drammaturgia dell'*Edipo*, o dell'*Anitra selvatica*, costituisce il polo opposto a quella del teatro epico).

III. *L'eroe non tragico.*

Il teatro classico francese faceva posto, tra gli attori, alle «persone di rango», che sedevano nelle loro poltrone in piena scena. A noi una cosa simile apparirebbe fuori luogo. Del pari fuori luogo risulterebbe, in base al concetto di «drammaticità» che il teatro ha reso corrente, porre sulla scena, accanto agli eventi, una terza persona che non vi partecipa, che è «colui che pensa». In forme varie, Brecht aveva in mente qualcosa del genere. Si può anzi andare oltre e dire che Brecht ha intrapreso il tentativo di fare di colui che pensa, anzi del saggio, l'eroe drammatico. E precisamente su questa base il suo teatro può essere definito epico. Questo tentativo è stato spinto al suo punto massimo nel personaggio dello scaricatore Galy Gay. Galy Gay, l'eroe del dramma *Mann ist Kann* [Un uomo è un uomo] non è altro che il palcoscenico delle contraddizioni che costituiscono la nostra società. Forse, nel senso di Brecht, non è troppo audace definire il saggio come il palcoscenico perfetto della loro dialettica. In ogni modo Galy Gay è un saggio. Ora, già Platone aveva riconosciuto la non drammaticità dell'individuo

superiore, del saggio. Nei suoi dialoghi ha portato questo personaggio fino alla soglia del dramma; nel *Fedone* fino alla soglia di una sacra rappresentazione della Passione. Il Cristo medievale, che, come sappiamo dai Padri della Chiesa, rappresentava anche il saggio, è l'eroe non tragico per eccellenza. Ma anche nel dramma laico occidentale la ricerca dell'eroe non tragico non è mai cessata. Spesso contraddicendo i suoi teorici, questo dramma si è differenziato frequentemente, e in modi sempre nuovi, dalla orma autentica della tragicità, cioè da quella greca. Questa via, importante benché mal tracciata (e che qui vale come immagine di una tradizione), è passata durante il Medioevo attraverso Rosvita e i misteri; nell'epoca barocca, attraverso Gryphius e Calderón. Più tardi ha toccato Lenz e Grabbe e finalmente Strindberg. Certe scene di Shakespeare sono come monumenti ai suoi margini, e Goethe l'ha incrociata nel secondo *Faust*. Si tratta di una via europea, ma anche tedesca. Ammesso che si possa parlare di una strada e non piuttosto di un sentiero fangoso, di una pista lungo la quale il lascito del dramma medievale e barocco è giunto fino a noi. Questa mulattiera riemerge oggi, come coperta da erbacce e inselvatichita, nei drammi di Brecht.

IV. *L'interruzione.*

Brecht contrappone il suo teatro epico a quello drammatico in senso stretto, che è stato teorizzato da Aristotele. Perciò Brecht introduce la corrispondente drammaturgia come la drammaturgia non aristotelica, così come Riemann introdusse una geometria non euclidea. Questa analogia può servire a mostrare come non si tratti di un rapporto di concorrenza tra le varie forme di teatro esistenti. In Riemann è stato tolto di mezzo l'assioma delle parallele. Ciò che viene tolto di mezzo nell'opera drammatica di Brecht è la catarsi aristotelica, la scarica degli affetti tramite l'empatia nei confronti del commovente destino dell'eroe.

L'interesse rilassato del pubblico, per il quale sono previsti gli spettacoli del teatro epico, ha la sua peculiarità in questo, che non si fa quasi appello alla facoltà empatica degli spettatori. L'arte del teatro epico consiste nel suscitare stupore piuttosto che empatia. Per dirla con una formula: invece che empatizzare con l'eroe, il pubblico deve piuttosto imparare a stupirsi delle situazioni in mezzo alle quali questi si muove.

Il teatro epico, ritiene Brecht, non deve tanto sviluppare azioni quanto rappresentare situazioni. Rappresentazione non significa però restituzione nel senso dei teorici del naturalismo. Si tratta piuttosto, principalmente, di scoprire queste situazioni (si potrebbe anche dire, allo stesso titolo: estraniarle). Questa scoperta (straniamento) delle situazioni avviene mediante l'interruzione del corso delle azioni. L'esempio più elementare: una scena di famiglia. Improvvisamente entra un estraneo.

La madre era giusto in procinto di afferrare una statuetta di bronzo per scagliarla contro la figlia; il padre era in procinto di aprire la finestra per chiamare una guardia. Nello stesso istante appare sulla porta l'estraneo. *Tableau* - come si usava dire verso il 1900. Vale a dire: l'estraneo viene messo a confronto con la situazione; facce stravolte, la finestra aperta, il mobilio devastato. Esiste però uno sguardo al quale anche scene molto più consuete della vita borghese non si presentano in modo molto diverso.

V. *Il gesto citabile.*

«L'effetto di ogni frase - si legge in una poesia di didattica teatrale di Brecht - era atteso e scoperto. E si aspettava | che la folla ponesse le frasi | sulla bilancia». In breve, la rappresentazione veniva interrotta. Qui si può fare un discorso più ampio e considerare come l'interruzione sia uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma. Il procedimento travalica di molto il settore dell'arte. Per non citare che un esempio, esso sta alla base della citazione. Citare un testo implica interrompere il contesto in cui rientra. È così perfettamente comprensibile come il teatro epico, che si basa sull'interruzione, sia in senso specifico un teatro citabile. Ma la citabilità dei suoi testi non ha ancora, in sé, nulla di particolare. Diversa è la situazione per i gesti che vengono compiuti nel corso della rappresentazione.

«Rendere citabili i gesti», è questo uno degli esiti essenziali del teatro epico. L'attore dev'essere in grado di spaziare i suoi gesti, come un tipografo le parole. Quest'effetto può essere ottenuto ad esempio quando l'attore cita lui stesso in scena un suo gesto. Così, in *Happy End*, si vedeva la Neher, nella parte di un sergente dell'esercito della salvezza, che per fare proseliti aveva cantato in una bettola per marinai una canzone certo più adatta in quel luogo che non in una chiesa, e che ora doveva citare la canzone e il gesto con cui l'aveva cantata davanti a un consiglio dell'esercito della salvezza. Così in *Maßnahme* [Linea di condotta] viene porta- to davanti al tribunale del Partito non soltanto il rapporto dei comunisti ma anche, attraverso la loro recitazione, una serie di gesti del compagno contro cui sono intervenuti. Quello che nel teatro epico in generale è un raffinatissimo mezzo artistico, diventa uno degli scopi immediati nel caso particolare del dramma didascalico. Del resto il teatro epico è per definizione un teatro gestuale. Poiché noi otteniamo tanti più gesti quanto più spesso interrompiamo colui che sta agendo.

VI. *Il dramma didascalico.*

In ogni modo il teatro epico è pensato in egual misura in funzione dell'attore quanto dello spettatore. Il dramma didascalico assume un suo rilievo di caso particolare sostanzialmente perché, attraverso la peculiare povertà della messa in scena, semplifica e raccomanda lo scambio tra il pubblico e gli attori e tra gli attori e il pubblico. Ogni spettatore dovrà poter partecipare all'esecuzione dello spettacolo. Ed effettivamente è più facile recitare la parte del «docente» che quella dell'«eroe».

Nella prima stesura del *Lindberghflug* [Il volo di Lindbergh], pubblicata su una rivista, l'aviatore figurava ancora come un eroe². Questa stesura era dedicata alla sua esaltazione. La seconda stesura - e ciò è indicativo - deve la sua nascita a un'autorettifica di Brecht. Quale entusiasmo, nei due continenti, durante i giorni in cui si seguì quel volo! Ma l'entusiasmo viene subito degradato a sensazione. Brecht si sforza, nel *Flug der Lindberghs* [Il volo dei Lindbergh], di scomporre lo spettro della sensazionale «esperienza vissuta» per scoprirvi i colori dell'«esperienza». Di quell'esperienza che poteva essere attinta soltanto dal lavoro di Lindbergh e non dall'eccitazione del pubblico, e che doveva venir riportata «ai Lindbergh».

T. E. Lawrence, l'autore dei *Sette pilastri della saggezza*, quando entrò nell'aviazione scrisse a Robert Graves che per gli uomini di oggi quel passo equivaleva a ciò che doveva essere stato per gli uomini del Medioevo l'entrata in convento. In questa affermazione è implicito quel rimando che è proprio del *Volo dei Lindbergh*, ma anche dei drammi didascalici successivi. Il rigore clericale viene utilizzato per l'insegnamento di una tecnica moderna - qui di quella dell'aviazione, più tardi di quella della lotta di classe. Questa seconda utilizzazione è stata sviluppata nel modo più completo in *Mutter* [Madre]. Era un gesto di audacia privare proprio un dramma sociale degli effetti che l'empatia comporta e a cui il pubblico era così abituato. Brecht lo sa; lo dice in una lettera in versi che ha rivolto al teatro operaio di New York in occasione della rappresentazione di questo dramma: «E anche allora alcuni ci domandarono: | Ma vi capirà l'operaio? Saprà rinunciare | all'usata droga: di partecipare in ispirito | all'estranea rivolta, all'ascesa degli altri, a tutta l'illusione | che per due ore lo eccita per non lasciarlo che più esausto, | pieno di vaghi ricordi e di più vaghe speranze?»

VII. L'attore.

Il teatro epico, come le immagini di una pellicola cinematografica, procede a scossoni. La sua forma fondamentale è quella dello choc, con il quale le singole situazioni ben differenziate dell'opera si scontrano l'una con l'altra. I *songs*, le didascalie, le convenzioni fantomatiche staccano ogni situazione dall'altra. Così si generano intervalli che

tendono a limitare l'illusione del pubblico. Essi paralizzano la sua predisposizione all'empatia. Questi intervalli sono riservati alle sue prese di posizione critiche (nei confronti dei comportamenti rappresentati dai personaggi e del modo in cui vengono rappresentati). Per quel che riguarda il modo della rappresentazione, il compito dell'attore nel teatro epico consiste nel dimostrare che recitando non smarrisce la sua freddezza di spirito. Anche l'attore deve rinunciare all'empatia. L'«attore» del teatro drammatico non sempre è preparato a un simile modo di recitare. Probabilmente è proprio in base alla nozione di «recitazione teatrale» che ci si può avvicinare con meno pregiudizi al teatro epico.

Brecht dice: «L'attore deve mostrare la cosa e deve mostrare se stesso. Naturalmente mostra la cosa in quanto mostra se stesso; e mostra se stesso in quanto mostra la cosa. Benché le due cose coincidano, non devono tuttavia coincidere in modo tale che venga cancellata la differenza tra i due compiti». In altre parole: l'artista deve mantenere la possibilità di uscire ad arte dal suo ruolo. A un dato momento non deve vedersi privato della possibilità di fare la parte di colui che riflette (sulla propria parte). Sarebbe errato pensare, a proposito di questo momento, all'ironia romantica quale è usata ad esempio da Tieck in *Der gestiefelte Kater* [Gatto con gli stivali]. L'ironia romantica non ha un fine didascalico; in fondo essa serve soltanto a esibire l'informazione filosofica dell'autore, il quale, scrivendo la commedia, terrà sempre presente questo: che, in fondo, il mondo potrebbe essere benissimo un teatro.

Proprio questo genere di recitazione, caratteristica del teatro epico, mostra incontestabilmente come in questo campo l'interesse artistico coincida con quello politico. Si pensi al ciclo brechtiano *Furcht und Blend des Dritten Reiches* [Terror e miseria del Terzo Reich]. È facile intendere come per un attore tedesco in esilio il compito di imitare un'SS oppure un membro del tribunale del popolo fosse una cosa radicalmente diversa che, ad esempio, per un buon padre di famiglia il compito di incarnare il *Dom Juan* [Don Giovanni] di Molière. È difficile ammettere che per il primo l'empatia sia il procedimento adatto - a parte il fatto che ben difficilmente egli potrebbe empatizzare con gli assassini dei suoi compagni di lotta. Più legittimo e probabilmente destinato a una migliore riuscita potrebbe essere in un simile caso un modo di recitazione diverso e più distanziante. Questo modo è appunto quello epico.

VIII. Teatro sul podio.

Per definire di che cosa debba trattare il teatro epico è più

opportuno partire dal concetto della scena che non da quello di un nuovo dramma. Il teatro epico tiene conto di un elemento che è stato troppo poco considerato. Questo elemento può essere definito come l'eliminazione dell'orchestra. L'abisso che separa gli attori dal pubblico come i morti dai vivi, l'abisso il cui silenzio nel teatro di prosa accentua la sublimità e il cui risonare nell'opera accentua l'ebbrezza, questo abisso, che tra tutti gli elementi del teatro è quello che reca le tracce più difficilmente cancellabili della sua origine sacrale, ha perso sempre più d'importanza. Il palcoscenico è ancora rialzato. Ma non è più sospeso sopra un'insondabile profondità: è diventato un podio. Il dramma didascalico e il teatro epico sono un tentativo di sistemarsi su questo podio.

Riflessioni sulla radio

L'errore decisivo di questa istituzione consiste nel perpetuare nel suo servizio la separazione di principio fra l'interprete e il pubblico, separazione che viene smentita dai suoi stessi fondamenti tecnici. Qualsiasi bambino riconosce che è proprio dello spirito della radio il fatto di condurre dinnanzi al microfono un numero qualsivoglia di persone per una qualsivoglia occasione; di trasformare il pubblico in testimone di interviste e dialoghi in cui prende la parola ora questo ora quello. Mentre in Russia si stanno tirando tali naturali conseguenze dagli apparati, da noi domina il campo in modo pressoché incontestato il monotono concetto della «presentazione» [,] sotto il cui segno l'operatore si contrappone al pubblico. Questo controsenso ha fatto sì che a tutt'oggi, dopo lunghi anni di pratica, il pubblico, completamente sacrificato e incompetente nelle sue reazioni critiche, sia stato più o meno indotto al sabotaggio (lo spegnimento dell'apparecchio). Mai è esistita un'istituzione culturale degna di questo nome che non si sarebbe giustificata in quanto tale *sulla base della competenza che aveva risvegliato nel pubblico grazie alle proprie forme e alla propria tecnica*. È stato il caso tanto del teatro greco quanto dei *Meistersinger*, tanto del palcoscenico francese quanto degli oratori dal pulpito. Solo l'epoca più recente, con lo sviluppo illimitato di una mentalità consumistica presso gli amanti dell'operetta, i lettori di romanzi, i turisti e tipi simili, ha creato le masse ottuse e inarticolate, il pubblico in senso stretto, che non possiede né un criterio per il proprio giudizio, né un linguaggio per le proprie sensazioni. È nell'atteggiamento delle masse nei confronti dei programmi radiofonici che questa barbarie ha raggiunto il suo culmine, e ora sembra sul punto di rovesciarsi. Basterebbe solo questo: che la riflessione dell'ascoltatore si dirigesse sulle sue reali reazioni, per acuirle e giustificarle. Tale compito risulterebbe certamente inattuabile se - come amano raccontarsela i gestori e ancor più i presentatori - questo comportamento fosse davvero sostanzialmente incalcolabile, e dipendesse innanzitutto esclusivamente o quasi dal carattere dei contenuti che vengono presentati. La seguente semplicissima considerazione prova anzi il contrario: finora nessun lettore ha mai richiuso un libro appena aperto tanto risolutamente quanto gli ascoltatori che [spengono] il proprio apparecchio radiofonico solo dopo pochi minuti di trasmissione. E non è colpa dell'argomento magari

peregrino; anzi, in molti casi questo sarebbe piuttosto un motivo per continuare ad ascoltare senza impegno prima di prendere una decisione. Sono la voce, la dizione, il linguaggio - in breve, l'aspetto tecnico e formale di tutta la faccenda - che in così tanti casi rendono insopportabili all'ascoltatore anche i programmi più interessanti; quegli stessi fattori che, in alcuni rari casi, riescono per converso a incatenarlo alle trasmissioni che gli sono più remote. (Vi sono dei conduttori ai quali si presta attenzione anche se leggono le previsioni del tempo). È solo alla scuola di questo aspetto tecnico e formale che la competenza degli ascoltatori potrebbe formarsi, emancipandosi dalla barbarie. È del tutto ovvio: basti pensare al fatto che, a differenza di ogni altro tipo di pubblico, i radioascoltatori ricevono a casa propria ciò che viene presentato, la voce stessa, come se fosse un ospite. E la giudicano già all'ingresso, con la stessa rapidità e lo stesso acume con cui valuterebbero l'ospite. Tuttavia, il fatto che nessuno dica a quella voce che cosa ci si aspetta da essa, di che cosa le si sarebbe grati, che cosa non le si perdonerebbe mai, e così via, si può solo spiegare con l'indolenza della massa e la ristrettezza di vedute dei conduttori. Naturalmente non sarebbe affatto facile descrivere il comportamento della voce in rapporto al linguaggio. Ma se solo la radiofonia prestasse attenzione all'arsenale delle impossibilità che ogni giorno viene condotto al suo cospetto, se solo prendesse le mosse dalle negatività, ad esempio da una comica tipologia degli oratori, non solo migliorerebbe lo standard dei suoi programmi, ma soprattutto avrebbe dalla propria parte il pubblico in quanto pubblico competente. Ed è questa la cosa più importante.

Traduzione di Andrea Pinotti e Antonio Somaini

Teatro e radio

Sul reciproco controllo della loro azione educativa

«Teatro e radio»: di primo acchito l'osservazione di queste due realtà non trasmette un senso di armonia. E vero che il rapporto di concorrenza tra loro esistente non è così estremo come quello tra la radio e la sala dei concerti. Tuttavia sono fin troppo noti, da un lato, il campo d'azione sempre più vasto della radio e, dall'altro, la crisi sempre maggiore del teatro perché sia possibile immaginare, a priori, un'attività in comune tra i due. Ad ogni modo, questo lavoro comune esiste, e già da un bel pezzo. Possiamo anticipare che ha potuto essere soltanto di tipo pedagogico. È stato messo in piedi, con particolare rilievo, proprio dal Südwestdeutscher Rundfunk. Ernst Schoen, che ne è il direttore artistico, è stato tra i primi a dedicare attenzione ai lavori proposti alla discussione negli ultimi anni da Bert Brecht e dai suoi collaboratori sul piano sia letterario che musicale. Non è un caso che tali lavori - *Der Lindberghflug* [Il volo di Lindbergh], *Das Badener Lehrstück* [Il dramma didattico di Baden-Baden (L'accordo)], *Der Jasager* [Il consenziente], *Der Neinsager* [Il dissenziente] e altri ancora - da un lato siano impostati senza ombra di dubbio in senso pedagogico e che, dall'altro, essi rappresentino in maniera assolutamente originale l'anello di congiunzione fra teatro e radio. Molto presto tali fondamenti hanno rivelato tutte le loro potenzialità. È stato possibile diffondere nella radio per le scuole una serie di trasmissioni di lavori affini - ad esempio il *Ford* di Elisabeth Hauptmann - e al tempo stesso si sono potute affrontare questioni della vita quotidiana - come i problemi scolastici e pedagogici, la tecnica del successo, le difficoltà coniugali - offrendo tutta una casistica di esempi e controesempi. Anche per questi «Hörmodelle [modelli di ascolto]» - autori Walter Benjamin e Wolf Zucker - lo stimolo è stato dato dalla radio di Francoforte (in collaborazione con quella di Berlino). Un'attività tanto estesa può autorizzare a definire un po' più da vicino i presupposti di questo lavoro costante e, insieme, a pretendere di metterlo al riparo da possibili fraintendimenti.

Chi si accosti a questi fenomeni in maniera più precisa non può trascurare l'elemento che più ad essi è prossimo, ossia la tecnica.

È consigliabile metter da parte ogni suscettibilità e ammettere senza esitazioni che la radio rappresenta, rispetto al teatro, non soltanto la

tecnica più recente, ma anche quella più esposta. Essa non vanta ancora, a differenza del teatro, un'epoca classica; le masse da essa raggiunte sono molto più grandi; e infine, e soprattutto, gli elementi materiali su cui si basa la sua apparecchiatura e quelli spirituali su cui si basano le sue presentazioni sono intimamente legate, nell'interesse degli ascoltatori. In confronto a ciò, il teatro che cosa può mettere sul piatto della bilancia? Unicamente l'impiego dei mezzi viventi, e null'altro. La situazione del teatro, nella crisi, si sviluppa nel modo più deciso forse soltanto quando ci si domanda: che cos'ha da dire, in esso, l'impiego della persona in carne e ossa? È infatti a questo riguardo che si delineano in maniera nettissima due possibili modi di pensare: quello regressivo e quello progressivo.

Il primo non si vede per nulla autorizzato a tener conto della crisi. Per esso è e rimane intatta l'armonia del tutto, e l'uomo ne è il rappresentante. Esso lo vede all'altezza del suo potere, come signore del creato, come una personalità (anche se fosse l'ultimo dei lavoratori dipendenti). Il suo ambito è l'odierno ambiente culturale, ed egli lo domina nel nome di ciò che è «umano». Anche se questo teatro orgoglioso, sicuro di sé, incapace di tener conto sia della propria crisi che di quella del mondo, un teatro della grande borghesia (il cui magnate più osannato, naturalmente, s'è ritirato di recente), ha ora alla propria base *pièces* incentrate sulla povera gente secondo la tipologia venuta di moda, oppure libretti *à la* Offenbach, esso si realizza sempre come «simbolo», come «totalità», come «opera d'arte totale».

In questo modo abbiamo caratterizzato il teatro di formazione e di distrazione. Due elementi che, per quanto appaiano contrastanti, costituiscono comunque soltanto fenomeni complementari nel raggio di un ceto sociale saturato, per il quale diventa eccitante tutto ciò che la sua mano tocca. E tuttavia, anche se questo teatro cerca di far concorrenza - esibendo complicati apparati scenici e radunando un numero colossale di comparse - alle attrazioni dei film costati milioni e milioni, e anche se il suo repertorio tiene il passo con tutte le epoche e con tutti i paesi (mentre, con un apparato assai più modesto, la radio e il cinema nei loro studi danno spazio sia allo spettacolo dell'antica Cina che ai nuovi esperimenti del Surrealismo): ebbene, la concorrenza con ciò su cui la radio e il cinema hanno il loro dominio tecnico è inutile.

Non altrettanto lo è il confronto con essi. E questo confronto è quello che ci si attende soprattutto dal teatro progressista. Brecht, che per primo ne ha elaborato la teoria, lo definisce epico. Questo «teatro epico» è assolutamente sobrio e spassionato, anche nei confronti della tecnica. Non è questa la sede per sviluppare la teoria del teatro epico, né tanto meno per spiegare che la sua scoperta e definizione dell'elemento gestuale non significa altro che riformulare i metodi del montaggio, determinanti nella radio e nel cinema, riconducendoli da evento tecnico

a evento umano. È sufficiente che il principio del teatro epico, esattamente come quello del montaggio, si basi sull'interruzione. Ed è sufficiente che l'interruzione, in questo caso, non abbia il carattere di stimola o di eccitazione, ma una funzione pedagogica. Essa fa arrestare l'azione in via di svolgimento, costringendo in tal modo l'uditore a prender posizione nei confronti dell'evento, e l'attore nei confronti del proprio ruolo.

Il teatro epico contrappone all'opera d'arte totale il laboratorio drammatico. Riattinge in modo nuovo alle grandi e antiche opportunità offerte dal teatro: all'esposizione di ciò che è presente. Al centro dei suoi esperimenti sta l'essere umano coinvolto nella nostra crisi. È l'uomo eliminato dalla radio e dal cinema, l'uomo - per esprimerci con un'espressione un po' drastica - come ruota di scorta dell'auto della propria tecnica. E quest'uomo ridotto e reso inoffensivo viene sottoposto a esame e giudicato. Quello che ne risulta è che l'accadere è modificabile non nei suoi apici e non mediante virtù e decisione, ma unicamente nel suo decorso strettamente abitudinario, mediante ragione ed esercizio. Il significato del teatro epico è costruire, a partire dagli elementi minimi del comportamento, ciò che nella drammaturgia aristotelica viene detto l'«agire».

In tal modo il teatro epico si oppone alla convenzione: al posto della formazione esso colloca l'addestramento, al posto della distrazione il raggrupparsi. Per ciò che riguarda quest'ultimo, chiunque segua quanto sta avvenendo alla radio conosce bene quanto ci si sia preoccupati, in epoca recente, di riunire in associazioni più strette gruppi di ascoltatori vicini per ceti sociali, ambito di interessi e ambiente. In modo del tutto analogo il teatro epico cerca di radunare attorno a sé un gruppo di interessati che, restando indipendenti dal giudizio della critica e dalla pubblicità, sono intenzionati a veder richiamati in un complesso colto e ben congegnato i loro interessi più peculiari, inclusi quelli politici, in una serie di azioni (intese nel senso sopra ricordato). È notevole che questo sviluppo abbia fatto sì che drammi precedenti siano stati sottoposti a energici rimaneggiamenti (*Eduard II* [Edoardo II] e *Die Dreigroschenoper* [L'opera da tre soldi]), e altri più recenti - per contro - a una sorta di trattamento basato sulla controversia (*Der Jasager* [Il consenziente] - *Der Neinsager* [Il dissenziente]). Questo dovrebbe anche chiarire che cosa voglia dire il fatto che il posto della formazione (delle conoscenze) venga preso dall'addestramento (del giudizio). La radio, a cui in modo assolutamente particolare spetta riattingere al vecchio patrimonio culturale, farà ciò nel modo più salutare anche in adattamenti che corrispondono non solo alla tecnica, ma anche alle esigenze di un pubblico che è contemporaneo della propria tecnica. Solo in questo modo essa terrà sgombrato l'apparato tecnico dall'aureola di una «gigantesca impresa di istruzione di massa» (secondo l'espressione di

Schoen) per ridurlo a una dimensione che sia degna dell'uomo.

Due generi di popolarità

Alcune considerazioni di principio a proposito di un radiodramma

Il radiodramma *Cosa leggevano i tedeschi mentre i loro classici scrivevano*, di cui il lettore di questo fascicolo può leggere alcune parti ([«Rufer und Hörer», II, 1932, n. 6], p. 274) cerca di tener conto di alcune fondamentali considerazioni su quel genere di popolarità cui la radio deve tendere nelle sue trasmissioni letterarie. Nel proporsi, per molti aspetti, in termini rivoluzionari, la radio è o dovrebbe esserlo soprattutto rispetto a ciò che s'intende per popolarità. Nella sua vecchia concezione, la volgarizzazione - per pregevole che fosse - era un'attività secondaria. Ed è abbastanza facile spiegarlo: prima della radio, non si conoscevano quasi modi di diffusione che corrispondessero a scopi eminentemente popolari o di formazione popolare. Esisteva il libro, esisteva la conferenza, esisteva la pubblicazione periodica: ma erano tutte forme di comunicazione che non si distinguevano per nulla da quelle attraverso le quali la ricerca scientifica trasmetteva i suoi progressi a gruppi specializzati. La diffusione destinata alla gran massa avveniva dunque nelle forme tipiche di quella scientifica, e doveva rinunciare quindi a una sua originale metodologia. Le bastava rivestire il contenuto di certi rami del sapere di una forma più o meno colloquiale, e cercare forse anche punti di riferimento nell'esperienza, nel buon senso della gente: ma tutto quello che dava era sempre di seconda mano. La divulgazione era una tecnica subordinata, e lo dimostrava la scarsa stima di cui godeva.

La radio - e questa è una delle sue più interessanti conseguenze - ha trasformato profondamente questa situazione. Per effetto della possibilità tecnica che ha dato di rivolgersi contemporaneamente a una massa illimitata di persone, la divulgazione è cresciuta oltre il suo carattere di buona intenzione filantropica ed è diventata un compito da svolgersi secondo leggi di forma e di modo che si differenziano dai vecchi metodi non meno chiaramente della moderna tecnica pubblicitaria dai tentativi del secolo scorso. L'esperienza dice quanto segue: la divulgazione vecchio stile si basava su un patrimonio scientifico consolidato e sperimentato, e lo illustrava così come le scienze stesse lo avevano sviluppato, tralasciando però i ragionamenti più difficili. L'essenziale di questo tipo di divulgazione era l'omissione: il suo schema

era in un certo senso sempre il libro di scuola, con le sue parti principali stampate in grande e con le digressioni stampate in piccolo. La popolarità assai più vasta, ma anche molto più intensa, che la radio si propone, non può però accontentarsi di questo procedimento. Richiede una completa trasformazione e un diverso assemblaggio del materiale, che partano dal punto di vista della divulgazione. Non basta più dunque adescare in un certo senso l'interesse con un qualsiasi spunto d'attualità, per offrire poi di nuovo, a chi tende incuriosito l'orecchio, solo ciò che può anche andare a sentire alla prima un po' decente serie di conferenze culturali. Si tratta piuttosto di comunicare soprattutto all'ascoltatore la certezza che il suo personale interesse ha un valore sostanziale per la materia oggetto di esame, e che le sue domande, anche se non trovano modo di esprimersi ad alta voce al microfono, richiedono nuovi accertamenti scientifici. In tal modo il rapporto esteriore che regnava prima, fra scienza e divulgazione, è sostituito da un procedimento nuovo che la stessa scienza non può più ignorare. Perché qui si tratta di una divulgazione che non mobilita più soltanto il sapere verso il pubblico, ma nello stesso tempo il pubblico verso il sapere. In breve: l'interesse autenticamente popolare è sempre attivo, trasforma la materia del sapere e agisce anche sulla scienza stessa.

Quanto maggiore è la vivacità richiesta dalla forma nella quale si svolge questo lavoro didattico, tanto più intransigente è la pretesa che sviluppi davvero un *sapere* vivo, e non soltanto un'astratta, non verificabile, generica vitalità. Quindi quanto è stato detto vale in modo particolare per il dramma radiofonico che abbia un carattere istruttivo. Quanto all'argomento letterario, non si combina molto né con dialoghi artificiosamente costruiti mediante citazioni o estratti da libri o lettere, né tanto meno usando della dubbia audacia di mettere in bocca a Goethe o a Kleist, davanti ai microfoni, le parole di chi ha scritto il testo. E poiché dunque l'un modo è equivoco quanto l'altro, c'è una sola via d'uscita: affrontare direttamente la problematica scientifica. Ed è questo appunto che ho tentato di fare nel mio esperimento. I campioni della cultura tedesca non vi intervengono di persona, né s'è ritenuto giusto di far ascoltare una vasta gamma di estratti da opere. Per arrivare all'essenza, si sono anzi intenzionalmente prese le mosse dalla superficie. S'è tentato di illustrare agli ascoltatori ciò che era in effetti così diffuso e popolare da consentire una tipizzazione: non la letteratura cioè, ma le *conversazioni* letterarie di quell'epoca. Così però come questi dibattiti nei caffè e alle fiere, alle aste e durante le passeggiate, influivano in modo non trascurabile sull'evoluzione di correnti poetiche e giornali, sulla censura e sul mercato dei libri, sulla cultura giovanile e sulle biblioteche circolanti, sull'Illuminismo e sull'oscurantismo, così hanno contemporaneamente, strettissimi rapporti con la problematica della ricerca letteraria progredita, che tende sempre di più a scrutare le

condizioni che erano poste alla creazione poetica dagli eventi del suo tempo. Ricomporre le discussioni sul prezzo dei libri, sugli articoli dei giornali, sui libelli, sulle nuove pubblicazioni di per se stesse le più superficiali che si possano immaginare, è uno dei compiti meno superficiali per la scienza, dal momento che questa ricostruzione postuma impone una non facile ricerca sistematica alle fonti dei fatti. In breve: il radiodramma in questione si sforza di essere nel più stretto contatto con le ricerche che negli ultimi tempi sono state intraprese nell'ambito della cosiddetta sociologia del pubblico. La sua migliore conferma consisterebbe nell'avvincere l'esperto non meno del profano, sia pure per diversi motivi: e con ciò anche il concetto d'una nuova popolarità pare aver trovato la sua più semplice definizione.

Sezione VI

Sogno e hashish

La coppia categoriale «sogno-veglia» gioca un ruolo decisivo - sotto il profilo tanto esperienziale, quanto metaforico - nel pensiero di Benjamin, tale da rappresentare un binomio cruciale che si è venuto in lui via via precisando a contatto con elementi assai eterogenei, fra i quali spiccano la tradizione ebraica di ascendenza utopico-messianica, il Surrealismo, la psicoanalisi, l'opera proustiana. Alla dimensione onirica che si dischiude in modo inintenzionale durante il sonno Benjamin ha accostato quel sogno peculiare che si ottiene artificialmente, e dunque volontariamente, tramite l'assunzione di droghe, sperimentando su se stesso gli effetti dell'hashish, dell'oppio e della mescalina. Perché inserire testi dedicati all'hashish e al sogno in un'antologia sul Benjamin teorico dei media? Perché nelle alterazioni della percezione spazio-temporale tipiche del sogno e dell'ebbrezza da stupefacenti si articolano, *mutatis mutandis*, altrettante forme di configurazione della sensibilità e della conoscenza che rivelano l'inaggirabile mediatezza dell'esperienza e smascherano la chimera della presunta immediatezza della percezione naturale.

Numerosi nel corpus benjaminiano sono i riferimenti a personali vissuti onirici. Fin dalle giovanili annotazioni diaristiche *Dal viaggio estivo del 1911*, intrapreso con la famiglia tra il luglio e l'agosto di quell'anno nell'Alto Bernese e a Ginevra, affiora quel vincolo tra dimensione onirica ed esperienza della città - «mi è sembrato di aver colto la città in sogno»¹ - che avrebbe accompagnato Benjamin per tutto l'arco della sua parabola intellettuale e umana, fino agli appunti del *Passagenwerk* nelle due sezioni in cui il sogno è cardinale: K (*Città di sogno e casa di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung*) e L (*Casa di sogno, museo, teme*). I sogni - raccontati come propri o attribuiti ad altri - diventano per lui al contempo occasione di prova letteraria e meditazione filosofica: è il caso di non pochi capitoli di *Strada a senso unico*²; dei contributi³ raccolti nell'antologia *Das Buch der Träume* di Ignaz Jezower, uscita nel 1928 per Rowohlt, di *Sogno e Autoritratti in sogno* (entrambi del 1932)⁴, del *Sogno dell'11-12 ottobre 1939*⁵, un resoconto steso durante il periodo di internamento in un campo vicino a Nevers. E non manca l'attenzione a saggi che hanno posto l'esperienza onirica al centro dell'interpretazione di un fenomeno culturale: ricordiamo, una per tutte, la recensione del 1938 al celebre studio di Albert Béguin, *L'anima romantica e il sogno*⁶. Nel sogno - vero e proprio medium configuratore di esperienza e conoscenza - si

dischiudono aspetti del reale altrimenti inaccessibili, si rivelano quelle segrete parentele fra le cose all'apparenza più eterogenee, quelle somiglianze non sensibili, che abbiamo visto (in *Dottrina della similitudine* nella sezione III) essere appannaggio della visione del mondo e della «facoltà mimetica» proprie dei primitivi, dei poeti e dei bambini.

Al pari della percezione, anche il sogno deve essere sottratto all'equivoco della naturalità e consegnato alla dimensione della storicità. È quanto espressamente prescrive il primo dei testi qui antologizzati, il breve scritto *Kitsch onirico* (steso tra il 1925 e il 1926, e pubblicato l'anno successivo su «Die neue Rundschau» sotto il titolo *Glossa sul surrealismo*), che rivendica il ruolo cruciale del sogno nella storia («Sogni hanno comandato guerre e guerre hanno determinato, nei tempi più remoti, la ragione e il torto, ovvero i limiti dei sogni»), e auspica un'«illuminazione storica [*historische Ereleuchtung*]»⁷ in grado di affrontare una storia del sogno, ancora tutta da scrivere. Di questa storia Benjamin abbozza qui concisamente un capitolo decisivo: da azzurro qual era per i romantici come Novalis, nell'era della tecnica il sogno si è fatto grigio; la lontananza azzurrina è divenuta pressante vicinanza. Si riaffaccia dunque qui, nel Benjamin pensatore del sogno, quel complessivo movimento dal lontano al vicino, dall'ottico al tattile, dall'aura alla traccia, che abbiamo visto essere (nelle sezioni I e II) la cifra caratteristica della sua filosofia della storia e della storia dell'arte: «Ciò che chiamavamo arte, comincia solo due metri lontano dal corpo. Ora, però, nel kitsch il mondo delle cose si serra più vicino all'uomo: si concede alla sua presa tattile e forma, in ultimo, nel suo interno le proprie figure»⁸.

Situato all'estremo opposto rispetto alla grande arte - come chiariranno le riflessioni affidate a un frammento del 1929 intitolato *Einiges zur Volkskunst* -, il kitsch si trova indissolubilmente alleato all'arte popolare, insieme alla quale finisce per costituire un «unico movimento», una medesima volontà artistica (*Kunst-wollen* in senso riegliano): «L'arte ci insegna a guardare dentro le cose. L'arte popolare e il kitsch ci permettono di guardar fuori stando all'interno delle cose»⁹ (persino - o forse soprattutto - di quelle che non ci appartengono, come sono gli oggetti che l'«uomo ammobiliato», *der möblierte Mensch*, trova negli appartamenti già arredati che prende in affitto). Veri e propri media che plasmano la nostra percezione del reale, hanno come obiettivo comune quello di offrirci una situazione familiare, che sentiamo come già da sempre nostra e nella quale ci riconosciamo, che possiamo indossare come il nostro vecchio cappotto preferito; insomma, un *déjà vu* sottratto alla psicopatologia e riaffidato alla magia, in virtù del quale la scena che ci viene presentata non è semplicemente simile a quella precedentemente vissuta, ma è proprio *la stessa*.

È nella banalizzazione del cattivo gusto operata dal kitsch che finiscono per trovare rifugio i sogni e i desideri espunti con spietato rigore dalla razionalizzazione del mondo imposta dalle procedure tecniche di produzione degli oggetti: «Il lato che la cosa volge al sogno è il kitsch»¹⁰. Se la psicoanalisi persegue lo studio del lato soggettivo della dimensione onirica (la psiche del sognatore, appunto, il cui universo inconscio si esprime nel sogno), i surrealisti ne indagano piuttosto il lato cosale. Corrispondendo a quella «mania di sognare» che prese a propagarsi per Parigi, come racconta Aragon nel 1924 in *Une vague de rêves*, i giovani poeti credevano no di aver trovato nel sogno una fonte inesauribile per produrre nuova poesia, mentre in realtà la stavano abolendo, in un gesto di dissoluzione che per Benjamin rientra a pieno titolo in quel divenire storico delle forme letterarie correlato alla trasformazione storica dell'esperienza (di cui abbiamo già detto nella sezione III).

Di pogrom di poeti si leggeva del resto già nel 1916 nel testo in prosa *Le Poète assassiné* di Apollinaire, che aveva coniato nel dramma *Les mamelles de Tirésias* (pubblicato l'anno successivo, ma risalente al 1903) lo stesso aggettivo «*surréaliste*». Nello stesso prologo Apollinaire offriva la prima definizione del Surrealismo, che Benjamin si preoccupa di trascrivere in alcuni appunti stesi dopo la pubblicazione di *Kitsch onirico*: «*Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir*»¹¹. È una definizione interessata più a suggerire la natura del Surrealismo come atteggiamento che come indirizzo letterario; istituendo un legame di affinità fra la marcia e la strada, essa implicitamente si richiama alla costellazione di quelle somiglianze non sensibili così care alla riflessione benjaminiana.

Fra le avanguardie storiche impegnate nell'abolizione della poesia tradizionale e dell'estetica contemplativa, il Surrealismo è senz'altro il movimento che ha attratto più intensamente l'attenzione di Benjamin, complice l'ambiente parigino, frequentato con sempre maggiore assiduità a partire dal marzo del 1926 (ricordiamo che il primo *Manifesto* di André Breton viene pubblicato nel 1924)¹². Come testimonia una lettera indirizzata a Hugo von Hofmannsthal il 5 giugno 1927, egli ravvisava nel Surrealismo un fenomeno culturale «in cui vedo all'opera ciò di cui mi occupo anch'io»¹³. Una affinità che lo indusse a cimentarsi nella traduzione di alcune parti del *Paysan de Paris* di Louis Aragon (fra i lavori surrealisti quello sentito come più prossimo), che furono pubblicate sulla «*Literarische Welt*» nel giugno 1928. È alla medesima rivista che, nel febbraio del 1929, Benjamin affida il documento più distesamente articolato del proprio confronto con i surrealisti, appena abbozzato in *Kitsch onirico*: il secondo testo qui presentato, il saggio *II surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*. Tale confronto

è confronto critico, e critica dialettica. La prima fase, «epica», del Surrealismo, avviatasi nel 1919 con l'opera di Breton, Aragon, Soupault, Desnos, Eluard sulla scia della *Saison en enfer* di Rimbaud (che Benjamin definisce «primo documento» del movimento), gli appare positivamente impegnata nello smascheramento del rapporto di connivenza e correttezza che nella cultura borghese vincola insieme e inestricabilmente la produzione artistica e intellettuale da un lato e i rapporti di produzione e le strutture di potere dall'altro. Uno smascheramento da conseguire con la cancellazione della soglia fra sogno e veglia, fra parola e immagine, e con l'allentamento progressivo dei confini dell'io tramite l'ebbrezza.

Ora, però, alla fine degli anni Venti, Benjamin coglie il Surrealismo a un bivio, a un punto critico: il movimento deve decidersi se indugiare, in fondo con un gesto romantico e come tale conservatore, nella dimensione del sogno e dell'ebbrezza, o se liberare le potenti energie in quelle sfere attinte per metterle a disposizione della lotta per il potere. Il motto che può valere come sigla sintetica dell'avventura surrealista, «il suo compito più proprio e specifico», suona così: «Conquistare le forze dell'ebbrezza per la rivoluzione»¹⁴. Ma corrispondere a questo motto trattenendosi sul lato del libertarismo anarcoide, innamorato del facile quanto innocuo scandalo¹⁵ (uno choc a buon mercato, «verso il quale la borghesia - com'è noto - è altrettanto insensibile quanto è invece sensibile all'azione») e in fondo incapace di passare al gesto pratico; creare a tutti i costi e artificiosamente un surrogato letterario di quella «freschezza nell'orrore»¹⁶ vivacemente spontanea propria dei bambini e dei folli: tutto ciò significherebbe fermarsi a metà, e ricadere in quella impotente «malinconia di sinistra» che nella sezione III abbiamo già sentito rimproverare agli intellettuali progressisti tedeschi «ben disposti», e che non risparmia nemmeno gli scrittori russi.

Al posto di constatare in modo attonito e ineffettivo l'enigmaticità dell'enigmatico, occorre invece, a parere di Benjamin, ricorrere a un'«ottica dialettica», che sia in grado di riconoscere «il quotidiano come impenetrabile, l'impenetrabile come quotidiano»¹⁷. A tale prospettiva dialettica dischiude l'«illuminazione profana [*profane Erleuchtung*]», che si presenta come un'ispirazione di natura materialistica, antropologicamente incentrata piuttosto che orientata alla trascendenza, per la quale droghe come l'hashish o l'oppio possono svolgere un compito propedeutico, anche se rischioso: la loro assunzione rischia infatti di associare, alla positiva colonizzazione di nuovi territori dell'esperienza e della percezione, il negativo ottundimento della presa di coscienza critica, ricadendo in quella forma conservatrice di estasi che è l'illuminazione religiosa. Riprendendo la celebre caratterizzazione della religione come oppio popolare - che viene però evocata nella versione datane da Lenin in *Socialismo e religione* (1905), *Opium für das Volk*, e non in quella originaria affidata da Marx all'*Introduzione a Per la critica*

della filosofia del diritto di Hegel (1844), *Opium des Volkes* -, Benjamin osserva ironicamente che essa riavvicina stupefacenti e religiosità più di quanto piacerebbe ai surrealisti.

L'ebbrezza da stupefacenti o il lavoro onirico sono potenti media per innescare un'illuminazione profana, ma non lo sono di meno il leggere, il pensare, l'attendere, l'abbandonarsi alla *flânerie*, e quella che a Benjamin appare come la droga più terribile: noi stessi in solitudine. Ricorrendo a quella metaforica spaziale che ci è ormai familiare, Benjamin sembra suggerire che la vicinanza con cui il mondo delle cose ci si fa incontro nell'esperienza del Surrealismo, del kitsch e dell'ebbrezza, ci obnubila se non viene ricollocata a una distanza sufficiente (là cioè dove «la vicinanza si allontana da se stessa»), tale da render possibile uno «spazio immaginale [*Bildraum*]» che non resti meramente tale e rinchiuso nella fantasticheria romantica, ma sia, al contempo «spazio corporeo [*Leibraum*]»¹⁸ uno spazio in cui l'allentamento dei confini individuali¹⁹ e il dischiudersi della dimensione collettiva si aprano a una condizione in cui «tutta la tensione rivoluzionaria diventa innervazione corporea collettiva, e tutte le innervazioni corporee del collettivo diventano scarica rivoluzionaria»²⁰.

Stante questo correttivo dialettico, non meravigliarsi di non trovare, nei testi da Benjamin dedicati alle proprie esperienze con le droghe (protocolli, resoconti, rielaborazioni letterarie), alcuna forma di esaltazione unilaterale, e quindi di per sé adialettica, dell'ebbrezza da stupefacenti in quanto tale. È a partire dal 1927 - dunque in piena concomitanza con lo studio del fenomeno surrealista - che Benjamin comincia a sperimentare sostanze: dapprima l'hashish, poi, anche se in misura minore, l'oppio e la mescalina; talora in solitudine, talora in compagnia (degli amici Ernst Bloch e Jean Selz), talora sotto controllo medico dei dottori Ernst Joël e Fritz Frankel. Il progetto (come tanti altri naufragato) - lo attesta una lettera a Scholem del 26 luglio 1932²¹ - era di scrivere un vero e proprio libro sul tema. Quel che resta sono una serie di appunti (le *Annotazioni non datate su esperimenti con la droga*, comunque risalenti al 1927-34; i *Verbali di esperimenti con l'hashish*, del 1927-28; le *Crocknotizen*, del 1932; i *Verbali di esperimenti con la droga*, 1927-34)²² e due testi pubblicati: il racconto *Myslowitz - Braunschweig - Marsiglia. Storia di un'ebbrezza provocata dall'hashish* (pubblicato nel 1930 sulla rivista «Uhu»)²³, e *Hashish a Marsiglia* (uscito nel 1932 sulla «Frankfurter Zeitung» e nel 1935 in francese sui «Cahiers du Sud»), che qui antologizziamo.

Se vi è una peculiarità dell'approccio tipicamente benjaminiano alle droghe nella affollata schiera di artisti e intellettuali che - almeno a partire dalle *Confessioni di un mangiatore d'oppio* di De Quincey (1821) - vi fecero ricorso per esaltare le proprie capacità creative e attingere zone altrimenti inaccessibili dell'esperienza, è appunto quella di esigere,

analogamente a quanto gli abbiamo sentito pretendere rispetto al medium sogno, anche dal medium droga un momento di illuminazione profana, in cui l'ebbrezza non sia ricercata e conservata in quanto tale, ma sia messa al servizio di una conoscenza critica del presente in vista dell'efficace azione futura. Nel brano qui presentato, insieme alle alterazioni spazio-temporali, all'allentamento della coscienza individuale, al caratteristico humour e all'ipersensibilità proprie del mangiatore di hashish, si accompagna lo sviluppo di un talento «fisiognomico» che rende Benjamin capace di cogliere nel volto sconosciuto il viso di una persona nota. È il primo manifestarsi di un'accresciuta sensibilità per le segrete parentele e affinità fra le cose del mondo, l'ennesima figura della somiglianza non sensibile. Tale sensibilità si acutizza con l'intensificarsi degli effetti dell'hashish, fino a potersi così distillare in una icastica annotazione presa sul giornale: «Con il cucchiaino si deve attingere l'uguale dalla realtà»²⁴. È quella *mêmité*, quella «stessità» che Jean Selz rammenta inventata da Benjamin durante i loro conversari ibizenchi per sostituire all'inadeguata «identità» una nozione che fosse capace di suggerire l'esser-uno di due cose diverse. Complici nel gettare ponti fra eterogenei sono in particolare i colori, veri e propri «intermediari o mezzani degli ambiti della materia; solo grazie a essi i più distanti potevano congiungersi compiutamente»²⁵.

Ma la scommessa sta nel saper cogliere l'affinità nella differenza, senza cedere alla fusione nell'indistinzione e all'obliterazione della diversità. Tradotta nella metaforica spaziale della coppia prediletta vicinanza-lontananza, tale scommessa si esprime felicemente nella formula di Karl Kraus: «Quanto più dappresso si osserva una parola, tanto più essa ci guarda da lontano»²⁶. La vicinanza al mondo delle parole, delle immagini, delle cose, favorita dall'assunzione dell'hashish, non è immediatamente ed esclusivamente sprofondamento e abbandono irenistico all'abbraccio del surreale, ma comporta la possibilità di uno straniamento, di una messa a distanza che «sembra estendersi anche alla sfera dei fenomeni ottici. In ogni caso tra le mie osservazioni trovo l'annotazione stupita: "Come le cose resistono agli sguardi"»²⁷. Allo stesso modo, nel rapporto interpersonale, l'hashish può promuovere il buon carattere e l'amabilità («Tutti gli astanti assumono la gamma del buffo. Al tempo stesso ci si compenetra con la loro aura»), ma anche acutizzare il senso propriocettivo delle proprie prerogative individuali («Bloch mi ha voluto sfiorare leggermente il ginocchio. Percepisco il contatto molto prima che abbia luogo realmente e lo vivo come una violazione estremamente sgradevole della mia aura»)²⁸.

Tanto l'ebbrezza quanto il sogno, dunque, non vanno irrigiditi nella loro contrapposizione alla veglia: non dandosi opposizione, non occorre procedere alla scelta unilaterale di uno dei due poli. Piuttosto, bisogna aggiungere al binomio sogno-veglia un terzo elemento che, rapportando

dialetticamente i due termini, completa il plesso categoriale: il «risveglio» (*Erwachen*). Non si tratta, semplicemente, di negare il sogno superandolo nella veglia, ma di tenere insieme, simultaneamente compresenti e reciprocamente illuminantisi, il momento del sogno e quello della veglia nel terzo momento che li sintetizza e li abbraccia in quella che Benjamin chiama «dialettica in stato di quiete» (*Dialektik im Stillstand*): «Il risveglio è forse la sintesi della tesi, rappresentata dalla coscienza onirica e l'antitesi, costituita dalla coscienza della veglia?»²⁹. I testi che abbiamo qui commentato si comprendono pertanto pienamente solo se letti insieme alla dottrina del risveglio dal grande sogno collettivo del XIX secolo, dall'ipnosi del kitsch³⁰, dalla fantasmagoria dell'Ottocento, esposta nel *Passagenwerk* (il cui titolo in un primo momento doveva appunto suonare *I «passages» di Parigi. Una fantasmagoria dialettica*), di cui più in dettaglio si tratterà nelle sezioni VII e VIII dell'antologia. Benjamin stesso aveva suggerito in più di un'occasione che il lavoro sul Surrealismo fosse direttamente connesso al suo titanico progetto, ora caratterizzandolo come «un paravento impenetrabile», ora come una raccolta di «prolegomeni al lavoro dei "Passages"»³¹. Del resto, lo stesso *passage* come medium spaziale urbano insieme architettonico e immaginativo era da Benjamin pensato in diretto rapporto con la nascita del Surrealismo: «Il padre del Surrealismo è stato Dada, sua madre un *passage*»³².

[A. P.]

Bibliografia.

Per il rapporto fra Benjamin e il Surrealismo si veda: M. Carlina, *Il surrealismo negli scritti di Marcuse, Adorno e Benjamin*, in F. Bettini et al. (a cura di), *Teorie letterarie nella Scuola di Francoforte*, Savelli, Roma 1976, pp. 9-50; K. Barck, *Lectures de livres surréalistes par "Walter Benjamin"*, in «Mélusine», 1982, n. 4, pp. 277-88; R. Bischof ed E. Lenk, *L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les «Passages» de Benjamin*, in H. Wismann (a cura di), *Walter Benjamin et Paris*, Les Editions du Cerf, Paris 1986, pp. 179-99; J. Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin, Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*, Metzler, Stuttgart 1988; M. Ponzi, *L'illuminazione profana di Walter Benjamin*, in «Studi germanici», XVIII (1990), nn. 80-82, pp. 321-57; Id., *Benjamin e il surrealismo. Teoria delle avanguardie*, in C. Graziadei et al. (a cura di), *Tra simbolismo e avanguardie*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 295-319; C. Jacobs, *Benjamin's Tessera: «Myslowitz - Braunschweig- Marseille»*, lin «Diacritics», XXII (1992), nn. 3-4, pp. 36-47; C. Ujma, *Lumpensammler. Blochs Benjaminsche Sicht des Surrealismus*, in «Bloch-Almanach», 1992, n. 12, pp. 65-110; M. Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, Berkeley 1993; M. Asari, *Le*

langage comme violence ou la violence comme langage chez Benjamin et Breton, in J. Chénieux-Gendron e T. Mathews (a cura di), *Violence, théorie, surréalisme*, Lachenal et Ritter, Paris 1994, pp. 81-95; N. Bandier, *Ecriture et action chez Walter Benjamin et chez les surréalistes*, in D. Hoss e H. Steinert (a cura di), *Surrealismus und Kritische Theorie*, J.-W. Goethe Universität, Frankfurt am Main 1995, pp. 34-44; G. Roche, *Affinités et inspirations surréalistes chez Walter Benjamin*, *ibid.*, pp. 23-33; M. Löwy, *Walter Benjamin et le surréalisme. Histoire d'un enchantement révolutionnaire*, in «Europe», LXXIV (1996), n. 804, pp. 79-90; M. Pinsky, *Tactics of Remembrance. Proust, Surrealism, and the Origin of the «Passagenwerk»*, in M. P. Steinberg (a cura di), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Cornell University Press, Ithaca (N.J.) 1996, pp. 164-89; K. H. Bohrer, 1968: *Die Phantasie an die Macht? Studentebewegung - Walter Benjamin - Surrealismus*, in «Merkur», li (1997), n. 12, pp. 1069-81; R. Wolin, *Benjamin, Adorno, Surrealism*, in T. Huhn e L. Zuidervaat (a cura di), *The Semblance of Subjectivity*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1997, pp. 93-122; R. Zschachlitz, *Surrealistischer Traum und materialistische Deutung. Walter Benjamins «Traum von einer Sache»*, in D. Hoss e H. Steinert (a cura di), *Vernunft und Subversion. Die Erbschaft von Surrealismus und Kritischer Theorie*, Westfälisches Dampfboot, Münster 1997, pp. 59-75; R. Ibarluda, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, Buenos Aires 1998; E. Tavani, *Benjamin, Parigi e il surrealismo*, in G. Coccoli e C. Marrone (a cura di), *Simbolo, metafora, linguaggi*, Gutenberg, Roma 1998, pp. 143-56; E. Lenk, *Das ewig wache Kollektivum und der träumende Seher. Spuren surrealistischer Erfahrung bei Walter Benjamin*, in K. Garber e L. Rehm (a cura di), *Global Benjamin cit.*, pp. 347-55; G. Huber, *Ein Traum von Panama. Walter Benjamin wider surrealistischen Schlaf und nationalistische «Weckerufe»*, *ibid.*, pp. 356-72; W. Menninghaus, *On the «Vital Significance» of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of «Bad Taste»*, in A. Benjamin e C. Rice (a cura di), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity cit.*, pp. 39-57.

Per la riflessione benjaminiana sulle droghe si vedano innanzitutto le testimonianze dell'amico Jean Selz tradotte in W. Benjamin, *Sull'haschisch*, a cura di G. Backhaus, Einaudi, Torino 2010, pp. 139-59. Quindi: A. Castoldi, *Il testo drogato: letteratura e droga tra Ottocento e Novecento*, Einaudi, Torino 1994; K. Willey, *Walter Benjamin and the Drug Vision*, in T. Lytle (a cura di), *Psychedelics*, Barricade Books, New York 1994, pp. 145-60; A. Kupfer, *Walter Benjamin*, in Id., *Göttliche Gifte: Kleine Kulturgeschichte des Rausches seitdem Garten Eden*, Metzler, Stuttgart 1996, pp. 177-81; B. Marschall, *Der Drogen-Esser und Schwellen-Hüter Walter Benjamin*, in Ead., *Die Droge und ihr Double: Zur Theatralität anderer Bewußtseinszustände*, Böhlau, Köln 2000, pp. 179-268; S. J. Thompson, *From «Rausch» to Rebellion. Walter Benjamin's On Hashish and the Aesthetic Dimensions of Prohibitionist Realism*, in «The Journal of Cognitive Liberties», 11 (2000), n. 1, pp. 21-42.

Riguardo alla dimensione onirica ricordiamo: G. Carchia, *I confini del sogno. Fantasia e immagini oniriche in Benjamin*, in E. Guglielminetti, U. Perone e F. Traniello (a cura di), *Walter Benjamin. Sogno e industria*, Celid, Torino 1996, pp. 177-91; B. Moroncini, *Apparenza e risveglio. Walter Benjamin e il sogno collettivo* (1997), in Id., *La lingua muta e altri saggi benjaminiani*, Filema, Napoli 2000, pp. 163-86; R. Zschachlitz, *Surrealistischer Traum und materialistische Deutung. Walter Benjamins «Traum von einer Sache»*, in D. Hoss e H. Steinert (a cura di), *Vernunft und Subversion. Die Erbschaft von Surrealismus und Kritischer Theorie cit.*, pp. 597-75; B. Lindner, *Benjamin als Träumer und Theoretiker des Traums*, in

W. Benjamin, *Träume*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, pp. 135-68.

In particolare sul rapporto di Benjamin con la psicoanalisi: J. Wiegmann, *Psychoanalytische Geschichtstheorie: eine Studie zur Freud-Rezeption Walter Benjamins*, Bouvier, Bonn 1989; S. Weigel, *Von der anderen Rede zur Rede des Anderen. Benjamin liest Freud*, in W. M. Lüdke e D. Schmidt (a cura di), *Verkehrte Welten. Barock, Moral und schlechte Sitten*, Rowohlt, Hamburg 1992, pp. 47-55; Ead., *Die Lektüre, die an die Stelle der Übersetzung tritt. Benjamins psychoanalytische Reformulierung seiner Theorie der Sprachmagie*, in C. L. Hart Nibbrig (a cura di), *Übersetzen: Walter Benjamin cit.*, pp. 236-52.

Sul fiore azzurro non si fanno davvero più sogni. Chi oggi si risveglia come Heinrich von Ofterdingen deve aver dormito troppo¹. La storia del sogno è ancora da scrivere: aprire una prospettiva su di essa vorrebbe dire sferrare un colpo decisivo, attraverso l'illuminazione storica, al pregiudizio della sua confusione con la natura.

Il sognare partecipa della storia. Una statistica del sogno s'inoltrerebbe, al di là dell'amenità del paesaggio anedddotico, nell'aridità di un campo di battaglia. Sogni hanno comandato guerre e guerre hanno determinato, nei tempi più remoti, la ragione e il torto, ovvero i limiti dei sogni.

Il sogno non dischiude più un'azzurra lontananza. È divenuto grigio. Il grigio strato della polvere sulle cose è la sua componente migliore. I sogni sono ora una scorciatoia per il banale. Una volta per sempre la tecnica annulla l'immagine esterna delle cose, come accade alle banconote destinate ad andare fuori corso. Oggi, quest'immagine l'afferra ancora una volta nel sogno la mano, frugandone i contorni familiari per un ultimo commiato. Essa prende gli oggetti nel loro punto più logoro. Che non sempre è il più comodo: i bambini non stringono un bicchiere con la mano, ve la infilano dentro. E quale lato volge ai sogni la cosa? Qual è il suo punto più logoro? È quel lato che è consumato dall'abitudine ed è ornato da sentenze a buon mercato. Il lato che la cosa volge al sogno è il kitsch.

Le immagini fantastiche delle cose schioccano a terra come le pagine di un libro a fisarmonica illustrato dal titolo *Il sogno*. Al fondo di ogni pagina, si trovano le sentenze. «Ma plus belle maîtresse c'est la paresse», oppure «Une médaille vernie pour le plus grand ennui», oppure «Dans le corridor il y a quelqu'un qui me veut à la mort». Sono versi scritti dai surrealisti, mentre artisti loro amici hanno illustrato il libro di figure. *Répétitions*: così Paul Eluard ne ha intitolato uno sul cui frontespizio Max Ernst ha disegnato quattro giovanetti. Essi voltano la schiena al lettore, all'insegnante e alla cattedra e guardano di là da una balastrata in aria, dove c'è un pallone. Sul parapetto si dondola con la sua punta una matita gigantesca. La ripetizione dell'esperienza infantile dà da pensare: quand'eravamo piccoli, non esisteva ancora l'angosciante protesta contro il mondo dei nostri genitori. Dentro di esso, da bambini, ci mostravamo superiori. Insieme con il banale, quando lo cogliamo,

cogliamo anche il bene che, ecco, gli è così vicino.

Infatti la sentimentalità dei nostri genitori, variamente distillata, è buona precisamente a fornire l'immagine più obiettiva del nostro sentimento. La prolissità dei loro discorsi si contrae per noi in maniera amara come il fiele in un'irta figura enigmatica; l'ornamento del colloquio è divenuto pieno di intrecci più intimi. In essi il kitsch è inclinazione dell'anima, amore. «Il Surrealismo si è applicato a ristabilire il dialogo nella sua verità essenziale, esonerando gli interlocutori dall'obbligo della cortesia. Chi parla, non si proporrà di dedurre tesi. Quanto alla rispostai essa non si cura per principio dell'amor proprio di chi ha parlato. Infatti, la parola e le immagini non valgono allo spirito di chi ascolta che come un trampolino». Belle nozioni, queste, del manifesto surrealista di Breton. Esse plasmano la formula dell'equivoco dialogico, ovvero di ciò che nel dialogo è vivo. Infatti si chiama «equivoco» la ritmica con la quale la sola vera realtà si fa largo nel colloquio. Quanto più un uomo sa parlare in obbedienza al reale, tanto meglio lo si fraintende.

In *Vague de rêves*, Louis Aragon racconta come la mania di sognare si propagò per Parigi. I giovani pensavano di aver trovato un segreto della poesia, mentre in realtà la abolivano, al pari di tutte le forze più intense dell'epoca. Prima di andar a dormire di primo mattino, Saint-Pol-Roux attacca un cartello alla sua porta: «Le poète travaille». Tutto questo per spingersi fino al cuore delle cose abolite: per poter decifrare i contorni del banale come un indovinello figurato, stanando dalle viscere boscose un nascosto *Guglielmo Tell*, oppure per poter rispondere a domande del tipo: «Dov'è la sposa?» Da tempo la psicoanalisi ha scoperto negli indovinelli figurati gli schematismi del lavoro onirico. È con una tale certezza che i surrealisti sono sulle tracce, non tanto dell'anima, quanto delle cose. Essi ricercano l'albero totemico degli oggetti nel folto della storia originaria. La suprema ultima smorfia di questo albero totemico è il kitsch. Esso è l'ultima maschera del banale, con la quale ci abbigliamo nel sogno e nel dialogo per ricevere in noi la forza dello scomparso mondo delle cose.

Ciò che chiamavamo arte, comincia solo due metri lontano dal corpo. Ora, però, nel kitsch il mondo delle cose si serra più vicino all'uomo: si concede alla sua presa tattile e forma, in ultimo, nel suo interno le proprie figure. L'uomo moderno ha in sé la quintessenza delle vecchie forme; così, ciò che emerge dal confronto con l'ambiente della seconda metà dell'Ottocento è, tanto nei sogni quanto nelle frasi e nelle immagini di determinati artisti, un essere che si potrebbe chiamare l'«uomo ammobiliato».

Il Surrealismo

L'ultima istantanea sugli intellettuali europei

Le correnti spirituali possono raggiungere una pendenza abbastanza ripida perché il critico possa installarvi la sua centrale elettrica. Questa pendenza è creata, per il Surrealismo, dalla differenza di livello tra la Francia e la Germania. Ciò che nel 1919 è scaturito in Francia nella cerchia di alcuni letterati (nominiamo solo i più importanti: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Eluard) può essere stato un esile ruscello, alimentato dall'umida noia dell'Europa del dopoguerra e dagli ultimi rigagnoli del Decadentismo francese. I saccenti che ancora oggi non vanno più in là delle «autentiche origini» del movimento, e ancora oggi non sanno dire nulla in proposito, se non che si tratta ancora una volta di una cricca di letterati che ha imbrogliato l'onorevole pubblico, sono un po' come un gruppo di esperti radunati vicino a una fonte, che dopo matura riflessione giungono alla conclusione che il piccolo ruscello non riuscirà mai a spingere delle turbine.

L'osservatore tedesco non si trova vicino alla fonte. È questa la sua fortuna. È a valle. Può valutare le energie del movimento. Per lui, che come tedesco è abituato da tempo alla crisi degli intellettuali, o, più esattamente, del concetto umanistico di libertà, che sa quale volontà frenetica sia sorta in loro, di uscire dallo stadio delle eterne discussioni e di venire a ogni costo a una decisione, che ha dovuto sperimentare su di sé la loro posizione estremamente scoperta tra fronda anarchica e disciplina rivoluzionaria, per lui non ci sarebbero scusanti, se dovesse limitarsi all'apparenza più superficiale e attribuire al movimento un carattere «artistico», «poetico». Se all'inizio esso ha posseduto questo carattere, proprio e già all'inizio Breton ha però dichiarato di voler rompere con una prassi che mette davanti al pubblico i sedimenti letterari di una determinata forma di esistenza e nasconde questa stessa forma di esistenza. Ma ciò equivale a dire, in forma più breve e dialettica, che la sfera della poesia qui è stata spezzata dall'interno, da un circolo di persone strettamente legate fra loro che hanno spinto la «vita poetica» fino all'estremo limite del possibile. E si può credere loro sulla parola, quando affermano che la *Saison en enfer* di Rimbaud non ha più avuto segreti per loro. Poiché questo libro è effettivamente il primo documento

di tale movimento. (Nell'epoca più recente. Dei precursori più lontani parleremo ancora in seguito). È possibile chiarire il suo significato in modo più definito e penetrante di quanto ha fatto Rimbaud nella sua copia personale del libro? Dove sta scritto: «... sulla seta dei mari e dei fiori artici» egli annota più tardi, in margine: «Elles n'existent pas».

In quale sostanza inappariscente, fuori mano fosse originariamente annidato il germe dialettico che si è sviluppato nel Surrealismo, lo ha mostrato Aragon nella sua *Vague des rêves* quando questo sviluppo non poteva ancora essere previsto, nel 1924. Oggi è possibile prevederlo. Poiché non c'è dubbio che lo stadio eroico di cui quello scritto di Aragon contiene l'elenco dei protagonisti è finito. In questi movimenti c'è sempre un momento in cui la tensione originaria della società segreta deve esplodere nella lotta pratica, profana per il potere e il dominio, o annullarsi come tale, trasformandosi in una manifestazione pubblica. Il Surrealismo si trova attualmente in questa fase di trasformazione. Ma allora, quando irruppe sui suoi fondatori nella forma di un'ispiratrice ondata di sogni, esso apparve come sommamente integrale, definitivo, assoluto. Tutto ciò con cui veniva a contatto si integrava. La vita pareva degna di essere vissuta solo quando la soglia che c'è tra la veglia e il sonno era come cancellata, in ciascuno, dai passi di mille immagini fluttuanti; il linguaggio pareva veramente tale solo là dove il suono e l'immagine, l'immagine e il suono erano ingranati l'uno nell'altra con tale automatica esattezza e in modo così felice che non restava più alcuna fessura dove infilare il gettone «senso». Immagine e linguaggio hanno la precedenza. Al mattino, quando si corica per dormire, Saint-Pol-Roux affigge sulla sua porta un biglietto: «Il poeta lavora». Breton annota: «Silenzio. Voglio passare dove nessuno è ancora passato, silenzio! - Dopo di Lei, diletteissima Lingua». Essa ha la precedenza.

Non soltanto sul senso. Anche sull'io. Nella compagine dell'universo il sogno allenta l'individualità come un dente cariato. Proprio questo allentamento dell'io nell'ebbrezza è nello stesso tempo l'esperienza viva e feconda che ha consentito a queste persone di sottrarsi al dominio dell'ebbrezza. Non è questo il luogo dove descrivere l'esperienza surrealistica in tutti i suoi particolari. Ma chi ha capito che negli scritti di questo movimento non si tratta di letteratura, bensì di qualcos'altro - esibizione, parola d'ordine, documento, bluff, contraffazione, se si vuole, ma non letteratura - sa anche che vi si parla, alla lettera, di esperienze, e non di teorie, e ancor meno di fantasticherie. E queste esperienze non si limitano affatto al sogno prodotto dall'hashish o dall'oppio. E un grosso errore pensare che le «esperienze surrealistiche» si limitino alle estasi religiose o alle estasi da droga. Lenin ha chiamato la religione «oppio per il popolo», e in tal modo ha ravvicinato queste due cose più di quanto i surrealisti forse gradirebbero. Si parlerà ancora dell'amara, appassionata rivolta contro il cattolicesimo con cui Rimbaud, Lautréamont,

Apollinaire misero al mondo il Surrealismo. Ma il superamento vero, creativo, dell'illuminazione religiosa, non risiede certamente nella droga. Risiede in una *illuminazione profana*, in una ispirazione, materialistica, antropologica, rispetto a cui l'hashish, l'oppio e le altre droghe possono avere una funzione propedeutica. (Ma pericolosa. E quella delle religioni è più rigorosa). Non sempre il Surrealismo è stato all'altezza di questa illuminazione profana, e proprio gli scritti che la rivelano più vigorosamente, l'incomparabile *Paysan de Paris* di Aragon e *Nadja* di Breton, mostrano dei cedimenti che disturbano non poco. In *Nadja* si trova così un passo molto bello sulle «entusiasmani giornate parigine del saccheggio nel segno di Sacco e Vanzetti» e Breton assicura, a questo proposito, che in questi giorni il boulevard Bonne Nouvelle ha mantenuto la promessa strategica della rivolta che era da sempre implicita nel suo nome. Ma a un certo punto compare anche Madame Sacco, e non è la moglie della vittima di Fuller, ma una *voyante*, una veggente che abita al n. 3 di rue des Usines, e sa raccontare a Paul Eluard che Nadja gli procurerà dei dispiaceri¹. Ora noi concediamo che il Surrealismo nel suo tragitto temerario, che passa sopra i tetti, per i parafulmini, le grondaie, le verande, le banderuole, le stuccature (chi si arrampica sulle facciate deve utilizzare tutte le decorazioni), concediamo che esso possa anche entrare nell'umido stambugio dello spiritismo. Ma non ci piace sentirlo bussare cautamente ai vetri per informarsi del suo futuro. Chi non vorrebbe sapere che questi figli adottivi della rivoluzione sono separati nel modo più netto da tutto ciò che si svolge nelle conventicole di vecchie dame decadute, maggiori in pensione, avventurieri emigrati?

Per il resto il libro di Breton si presta molto bene a illustrare alcune caratteristiche di questa «illuminazione profana». Egli chiama *Nadja* un «livre à porte battante», un «libro dove la porta sbatte». (A Mosca abitavo in un albergo in cui quasi tutte le stanze erano occupate da lama tibetani che erano venuti a Mosca per un congresso di tutte le chiese buddistiche. Mi colpì, in corridoio, il numero delle porte che erano sempre socchiuse. Quello che prima mi parve un caso, assunse per me un carattere inquietante e sgradevole. Mi spiegarono che in queste camere alloggiavano membri di una setta che avevano fatto voto di non soggiornare mai in ambienti chiusi. Il lettore di *Nadja* non può non sentire lo choc che provai io allora). Vivere nella casa di vetro è una virtù rivoluzionaria per eccellenza. Anche questa è una forma di ebbrezza, è un esibizionismo morale di cui abbiamo grande bisogno. La discrezione riguardo alle cose che pertengono alla sfera della vita privata non è più una virtù aristocratica, è diventata sempre più una caratteristica di piccoli borghesi arrivati. *Nadja* ha realizzato la sintesi vera, creativa, fra il romanzo d'arte e il romanzo a chiave.

Del resto - e anche a questo porta *Nadja* - basta prendere sul serio

l'amore per riconoscere anche in esso una «illuminazione profana». «Proprio allora, - (e cioè quando frequentava Nadja), racconta l'autore, - mi sono molto occupato dell'epoca di Luigi VII, perché era il periodo dell'«amore cortese», e ho cercato con grande intensità di capire come si considerava allora la vita». Sull'amore cavalleresco della poesia provenzale un nuovo autore ci ha detto ora alcune cose più precise, che ce lo mostrano sorprendentemente vicino alla concezione surrealistica dell'amore. «Tutti i poeti dello "stil novo", - scrive Erich Auerbach nel suo notevole *Dante als Dichter der irdischen Welt* [Dante come poeta del mondo terreno], - hanno un'amata mistica, a tutti capitano pressapoco le stesse, strane avventure amorose, a tutti Amore offre o rifiuta doni che assomigliano più a un'illuminazione che a un godimento sensibile; tutti appartengono a una specie di società segreta che determina la loro vita interiore e forse anche esterna». La dialettica dell'ebbrezza ha un carattere peculiare. L'estasi che si vive in un dato mondo non è forse umiliante astinenza in quello complementare? Quale altro significato ha l'amore cortese - ed esso, non l'amore propriamente detto, unisce Breton alla fanciulla telepatica - se non quello che la castità è anche estasi, rapimento? In un mondo che non confina solo con i sepolcri dedicati al cuore di Gesù o gli altari di Maria, ma anche con il mattino che precede una battaglia o segue una vittoria.

Nell'amore esoterico la dama è la cosa meno essenziale. Così è anche in Breton. Egli è più vicino alle cose a cui è vicina Nadja che alla stessa Nadja. Quali sono, ora, le cose a cui ella è vicina? Il loro elenco è quanto mai istruttivo per capire il Surrealismo. Dove cominciare? Esso può vantarsi di una sorprendente scoperta. Per primo si imbattè nelle energie rivoluzionarie che appaiono nelle cose «invecchiate», nelle prime costruzioni in ferro, nelle prime fabbriche, nelle prime fotografie, negli oggetti che cominciano a scomparire, nei pianoforti a coda, negli abiti vecchi più di cinque anni, nei ritrovi mondani, quando cominciano a passare di moda. Quale sia il rapporto di queste cose con la rivoluzione - nessuno può saperlo più esattamente di questi autori. Come la miseria, non solo quella sociale ma anche e altrettanto quella architettonica, la miseria dell'*intérieur*, le cose asservite e asserventi si rovesciano in nichilismo rivoluzionario, prima di questi veggenti e indovini non se n'era accorto nessuno. Per tacere del *Passage de l'Opéra* di Aragon, Breton e Nadja sono gli innamorati che riscattano tutte le esperienze che noi abbiamo fatto in tristi viaggi in treno (le ferrovie cominciano a invecchiare), in squallidi pomeriggi domenicali trascorsi nei quartieri proletari delle grandi città, nella prima occhiata attraverso la finestra bagnata dalla pioggia di un nuovo alloggio, traducendo tutto ciò in esperienza (se non in azione) rivoluzionaria. Essi fanno esplodere le grandi forze della *Stimmung* che sono nascoste in queste cose. Come pensano che si configurerebbe una vita che in un momento decisivo si

lasciasse determinare proprio dall'ultima canzonetta in voga?

Il trucco che governa questo mondo di cose (è più opportuno parlare di trucco che di metodo) consiste nella sostituzione dello sguardo storico su ciò che è stato con quello politico. «Apritevi, tombe, voi, morti delle pinacoteche, cadaveri dietro paraventi, nei palazzi, nei castelli e nei chiostri, ecco qui il favoloso custode delle chiavi, che tiene in mano un mazzo dove ci sono chiavi di tutti i tempi, che sa come fare per aprire le serrature più difficili, e che vi invita a entrare nel mondo di oggi, a mescolarvi tra i facchini, i meccanici che il denaro nobilita, a sdraiarsi comodamente nelle loro automobili, che sono belle come armature dell'epoca della cavalleria, a prendere posto nel vagone letto internazionale e a unirvi con tutti quelli che oggi sono ancora fieri dei loro privilegi. Ma la civiltà non farà cerimonie con loro». Questo discorso è stato messo in bocca ad Apollinaire dal suo amico Henri Hertz. Questa tecnica deriva da Apollinaire. L'ha usata con calcolo machiavellico nel suo volume di novelle *L'Hérésiarque*, per mandare all'aria il cattolicesimo (con cui aveva un rapporto assai stretto).

Nel punto centrale di questo mondo di cose sta il suo oggetto più sognato, la stessa città di Parigi. Ma solo la rivolta scopre completamente il suo volto surrealistico. (Strade deserte, dove fischi e spari impongono la decisione). E nessuna veduta è così surrealistica come il vero volto di una città. Nessun quadro di De Chirico o di Max Ernst può competere con le audaci prospettive dei suoi fortini interni, che devono essere conquistati e occupati, per poter padroneggiare la sua sorte, e in essa, nella sorte delle sue masse, la propria. Nadja è un'esponente di queste masse e di ciò che le ispira in senso rivoluzionario: «La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dans le sens où toujours je veux prouver, qu'elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi». Qui si trova dunque l'elenco di queste fortificazioni, a cominciare da quella place Maubert dove la sporcizia ha conservato tutta la sua forza simbolica più che in qualunque altro luogo, fino a quel «Théâtre Moderne» che sono desolato di non aver più potuto conoscere. Ma nella descrizione che Breton fa del bar al piano superiore - «completamente oscuro, con arcate, gallerie dove non si vede nulla - una sala in fondo a un lago» -, c'è qualcosa che mi fa ricordare quell'incompresissima sala del vecchio Prinzeß-Café. Era una stanza sul retro, al primo piano, con le sue coppie alla luce blu. La chiamavamo «la sala anatomica»; era l'ultimo locale per l'amore. In questo genere di luoghi Breton si serve della fotografia, in una maniera assai singolare: essa fa delle strade, delle porte, delle piazze della città le illustrazioni di un romanzo venduto a domicilio, spilla da queste architetture secolari la loro evidenza banale per collegarle, con l'intensità più originaria, con l'accadere rappresentato, a cui rimandano citazioni testuali con il numero della pagina, proprio come nei vecchi libri per domestiche. E gli

angoli di Parigi che compaiono qui sono il mobile scenario - come una porta girevole - dei suoi personaggi.

Anche la Parigi dei surrealisti è un «piccolo mondo». Vale a dire che nel grande, nel cosmo, le cose non appaiono diverse. Anche lì ci sono *carrefours* dove balenano improvvisamente, dal traffico, segnali spettrali, dove ogni giorno affiorano impensabili analogie e intrecci di eventi. È lo spazio di cui informa la lirica del Surrealismo. Ed è una cosa da tenere ben presente, non fosse altro che per combattere l'obbligatorio equivoco dell'«*art pour l'art*». Poiché *l'art pour l'art* non è stata quasi mai un'espressione da prendersi alla lettera, è stata quasi sempre una bandiera sotto cui viaggia una merce che non si può dichiarare perché non ha ancora nome. Sarebbe questo il momento adatto per intraprendere un lavoro che spiegherebbe più di ogni altro la crisi delle arti di cui siamo testimoni: una storia della poesia esoterica. Né è un caso che essa non ci sia ancora. Poiché scritta come dovrebbe essere scritta - e cioè non come opera collettiva, a cui i singoli «specialisti» contribuiscono, ciascuno nel suo campo, con le «conoscenze più importanti», ma come l'opera di un singolo che esponga la storia della poesia esoterica secondo la sua necessità interna, e non tanto come uno sviluppo, quanto come una serie di rinascite, in ciascuna delle quali essa appare rinnovata e originaria -, fatta in questo modo essa sarebbe una di quelle dotte confessioni che in ogni secolo si possono contare sulle dita di una mano. Sull'ultima pagina di questa storia si dovrebbe trovare la radiografia del Surrealismo. Nella *Introduction au discours sur le peu de réalité* Breton osserva come il realismo filosofico del Medioevo stia alla base dell'esperienza poetica. Ma questo realismo - e cioè la convinzione che i concetti abbiano una propria, reale esistenza, sia al di fuori delle cose, sia all'interno di esse - ha sempre portato molto rapidamente dalla sfera logica del concetto a quella magica della parola. E sono appunto esperimenti magici con le parole, e non passatempi artistici, gli appassionati giochi di trasformazione fonetici e grafici che compaiono ormai da quindici anni in tutta la letteratura di avanguardia, si chiami essa Futurismo, Dadaismo o Surrealismo. Come la parola, la formula magica e il concetto vi si compenetrino, è mostrato dalle seguenti parole di Apollinaire, nel suo ultimo manifesto *L'esprit nouveau et les poètes* (1918). «Per la velocità e semplicità, - egli scrive, - con cui tutti noi ci siamo abituati a indicare con un'unica parola cose così complesse come una moltitudine, un popolo, come l'universo, non c'è, nella poesia, nessun equivalente moderno. Ma i poeti contemporanei colmano questa lacuna; le loro poesie sintetiche creano nuovi esseri la cui forma plastica è altrettanto complessa di quella delle parole di significato collettivo». È però vero che quando Apollinaire e Breton si spingono ancora più energicamente nella stessa direzione, ed eseguono il raccordo del Surrealismo con l'ambiente con questa dichiarazione: «Le conquiste

della scienza si fondano molto di più su un pensiero surrealistico che su un pensiero logico», quando, in altri termini, fanno della mistificazione - di cui Breton vede il culmine nella poesia, e la tesi è difendibile - la base dello stesso sviluppo scientifico e tecnico, questa integrazione è troppo precipitosa. È molto istruttivo confrontare questa avventata associazione con il non compreso miracolo delle macchine (Apollinaire: «Le vecchie favole si sono in gran parte realizzate, ora tocca ai poeti di immaginarne di nuove, che gli inventori a loro volta possano nuovamente realizzare»), confrontare queste afose fantasie con le ventilate utopie di uno Scheerbart.

«L'idea di ogni attività umana mi fa ridere» - questa dichiarazione di Aragon indica molto chiaramente quale strada dovesse percorrere il Surrealismo dalle origini fino alla sua politicizzazione. Pierre Naville, che appartenne originariamente a questo gruppo, ha definito giustamente dialettico questo sviluppo, nel suo ottimo scritto *La révolution et les intellectuels*. In questo passaggio da un atteggiamento estremamente contemplativo a un'opposizione rivoluzionaria una parte fondamentale è svolta dall'ostilità della borghesia per qualsiasi dimostrazione di libertà spirituale radicale. Questa ostilità spinse il Surrealismo a sinistra. Determinati eventi politici, soprattutto la guerra del Marocco, accelerarono questo sviluppo. Con il manifesto *Gli intellettuali contro la guerra del Marocco*, che fu pubblicato sull'«Humanité», era raggiunta una piattaforma completamente diversa da quella indicata per esempio dal famoso scandalo al banchetto Saint-Paul-Roux. Poco dopo la fine della guerra, durante una festa in onore di un poeta a cui partecipavano elementi nazionalisti, i surrealisti proruppero, nel grido «Viva la Germania!», ma così rimasero nei limiti dello scandalo, verso il quale la borghesia - com'è noto - è altrettanto insensibile quanto è invece sensibile all'azione. Singolare è l'affinità tra Apollinaire e Aragon, nel modo in cui essi - sotto l'influenza di questa temperie politica - hanno visto il futuro del poeta. I capitoli *Persecuzione* e *Assassinio* del *Poète assassiné* di Apollinaire contengono la famosa descrizione di un pogrom di poeti. Le case editrici sono assaltate, i libri di poesia dati alle fiamme, i poeti assassinati. E le stesse scene si svolgono contemporaneamente su tutta la terra. In Aragon l'«Immaginazione» - nel presentimento di questi orrori - chiama a raccolta i suoi uomini per un'ultima crociata.

Per capire queste profezie e dare un giudizio strategico sulla linea raggiunta dal Surrealismo, bisogna considerare quale modo di pensare è diffuso tra gli intellettuali borghesi di sinistra «ben disposti». Questo modo di pensare è rivelato abbastanza chiaramente dall'atteggiamento nei confronti della Russia che è attualmente assunto in questi circoli. Non vogliamo naturalmente parlare di Béraud, che ha aperto la strada alla menzogna sulla Russia, o di Fabre-Luce, che gli trotta dietro su questa via come un bravo asino carico di tutti i risentimenti borghesi. Ma

come è problematico persino un tipico libro di mediazione come quello di Duhamel. Come è difficile da sopportare il linguaggio forzatamente sincero, forzatamente coraggioso e cordiale del teologo protestante che lo ha scritto. Com'è consunto il metodo imposto dall'imbarazzo e dall'ignoranza della lingua per cui le cose sono viste alla luce di una qualche interpretazione simbolica. Com'è proditoria la sua conclusione: «La vera, più profonda rivoluzione che in un certo senso potrebbe mutare la stessa sostanza dell'anima slava non è ancora avvenuta». È tipico di questi intellettuali francesi di sinistra (proprio come dei loro equivalenti russi) il fatto che la loro funzione positiva derivi interamente da un senso di dovere, non già nei confronti della rivoluzione, ma della cultura tradizionale. Nella misura in cui è positiva, la loro prestazione collettiva si avvicina a quella dei conservatori. Ma da un punto di vista politico ed economico bisogna sempre tenere presente, da parte loro, il pericolo del sabotaggio.

La caratteristica di tutta questa posizione borghese di sinistra è il suo incurabile abbinamento della prassi politica con una morale idealistica. Solo nel contrasto con i miseri compromessi della «convinzione» si possono comprendere certi punti essenziali del Surrealismo, anzi della tradizione surrealista. Finora questa comprensione non è andata molto in là. È stata troppo forte la tentazione di inserire il satanismo di un Rimbaud e un Lautréamont in un inventario dello snobismo, come *pendant* dell'*art pour l'art*. Ma se ci si decide ad aprire questo involucro romantico, ci si trova dentro qualcosa di utile. Si trova il culto del male come prassi (ancorché romantica) per disinfettare e isolare la politica da ogni forma di diletterismo moraleggiante. Con questa convinzione si risalirà forse indietro di alcuni decenni, quando si incontra, in Breton, lo scenario di un dramma dell'orrore al centro del quale c'è uno stupro di bambini. Negli anni dal 1865 al 1875 alcuni grandi anarchici hanno lavorato alle loro macchine infernali, senza sapere nulla gli uni degli altri. E la cosa sorprendente è che hanno tutti caricato il loro ordigno per la stessa ora, indipendentemente gli uni dagli altri, e quarant'anni più tardi nell'Europa occidentale sono esplosi contemporaneamente gli scritti di Dostoevskij, Rimbaud e Lautréamont. Per essere più precisi potremmo citare, di tutta l'opera di Dostoevskij, un passo che fu effettivamente pubblicato solo intorno al 1915: *La confessione di Stavrogin* nei *Demoni*. Questo capitolo, che ha una stretta analogia con il terzo canto degli *Chants de Maldoror*, contiene una giustificazione del male che esprime certi motivi del Surrealismo più efficacemente di quanto non sia finora riuscito ad alcuno dei suoi attuali portavoce. Poiché Stavrogin è un surrealista *ante litteram*. Nessuno come lui ha capito quanto sia falsa la convinzione piccolo-borghese che il bene è ispirato da dio, nonostante tutta la virtù e il valore di colui che lo fa, mentre il male deriverebbe interamente dalla nostra spontaneità, nel male noi saremmo interamente

autonomi e indipendenti. Nessuno come lui ha visto l'ispirazione anche e precisamente nelle azioni più basse. Nella stessa infamia egli ha visto qualcosa di preformato nel corso del mondo, ma anche in noi stessi, qualcosa che ci è stato proposto, se non imposto come compito, e cioè la considera nello stesso modo in cui il borghese idealista considera la virtù. Il dio di Dostoevskij non ha creato solo il cielo e la terra e l'uomo e gli animali, ma anche la bassezza, la vendetta, la crudeltà. E anche in questo caso non ha permesso al diavolo di metterci le mani. È per questo che tutti questi vizi sono per lui interamente originari, forse non «splendidi», ma eternamente nuovi «come nel primo giorno», e lontanissimi dai cliché con cui il filisteo si rappresenta il peccato.

Quanto sia grande la tensione che consente a questi poeti la loro sorprendente azione a distanza, è testimoniato in un modo addirittura farsesco dalla lettera che Isidore Ducasse indirizzò al suo editore il 23 ottobre 1869, per rendergli accettabile la propria poesia. Egli si mette assieme a Mickiewicz, Milton, Southey, Alfred de Musset e Baudelaire, e dice: «Naturalmente ho caricato un po' il tono, per introdurre qualcosa di nuovo in questa letteratura, che tuttavia canta la disperazione solo per abbattere il lettore e affinché egli aspiri tanto più intensamente al bene come rimedio. E così alla fin fine si canta sempre e soltanto il bene, solo che il metodo è più filosofico e meno ingenuo di quello della vecchia scuola, di cui solo Victor Hugo e alcuni altri si trovano ancora in vita». Ma se il libro erratico di Lautréamont è inserito in qualche contesto, o meglio, se è possibile collocarlo in uno, è quello dell'insurrezione. È quindi molto comprensibile e in se stesso tutt'altro che sconsiderato, il tentativo che fece Soupault nel 1927 (nella sua edizione delle opere complete) di scrivere una vita politica di Isidore Ducasse. Solo che per essa mancano del tutto i documenti, e il fatto che Soupault ne abbia citato alcuni deriva da una confusione. Un tentativo del genere è invece riuscito, fortunatamente, per Rimbaud, e Marcel Coulon ha il merito di aver difeso la sua vera immagine contro l'usurpazione cattolica da parte di Claudel e Berrichon. Rimbaud è cattolico, d'accordo, ma lo è - nella rappresentazione che egli dà di se stesso - nella sua parte più misera, che egli non si stanca di denunciare, di additare all'odio suo e di tutti, al disprezzo suo e di chiunque altro: nella parte che lo costringe a confessare che egli non capisce la rivolta. Ma è la confessione di un comunardo insoddisfatto, e quando egli voltò le spalle alla poesia si era già congedato da tempo dalla religione, nelle sue primissime poesie. «Odio, ti ho affidato il mio tesoro», egli scrive nella *Saison en enfer*. Anche queste parole potrebbero costituire il nucleo di una poetica del Surrealismo, che affonderebbe le sue radici persino più giù di quella teoria della *surprise* che deriva da Apollinaire, fin nelle profondità dei pensieri di Poe.

Dopo Bakunin non c'è più stato, in Europa, un concetto radicale di

libertà. I surrealisti lo hanno. Sono i primi a liquidare il mummificato ideale moralistico umanistico di libertà del liberalismo, poiché sanno per certo che «la libertà, che su questa terra può essere acquistata solo a prezzo di migliaia di sacrifici durissimi, vuole essere goduta illimitatamente, in tutta la sua pienezza e senza calcoli pragmatici, finché dura». E questo dimostra loro «che la lotta per la liberazione dell'umanità nella sua forma più diretta-mente rivoluzionaria (che è tuttavia e precisamente la liberazione sotto ogni punto di vista) resta l'unica cosa a cui valga la pena di dedicarsi». Ma riesce loro di saldare questa esperienza della libertà con l'altra esperienza rivoluzionaria che dobbiamo tuttavia riconoscere, perché l'abbiamo avuta: con l'aspetto costruttivo, dittatoriale della rivoluzione? In breve - di congiungere la rivolta con la rivoluzione? Come dobbiamo immaginare una vita che si svolga interamente sul boulevard Bonne Nouvelle una volta inserita negli ambienti di Le Corbusier e Oud?

Conquistare le forze dell'ebbrezza per la rivoluzione: intorno a questo motivo ruota il Surrealismo in tutti i suoi libri e le sue iniziative. Questo può essere definito il suo compito più proprio e specifico. Esso non consiste solo e semplicemente nel fatto che - come sappiamo - una componente di ebbrezza è presente e operante in ogni atto rivoluzionario. Essa è identica con quella anarchica. Ma mettere l'accento esclusivamente su di essa equivarrebbe a trascurare interamente la preparazione metodica e disciplinare della rivoluzione a favore di una prassi oscillante fra l'allenamento e i preparativi di una festa. A ciò si aggiunge una concezione troppo immediata e affrettata, adialettica della natura dell'ebbrezza. L'estetica del *peintre*, del *poète en état de surprise*, dell'arte come reazione alla sorpresa, è prigioniera di alcuni pregiudizi romantici quanto mai infausti. Ogni indagine seria delle doti e dei fenomeni occulti, surrealistici, fantasmagorici presuppone un intreccio dialettico di cui una mentalità romantica non verrà mai a capo. E infatti non è molto utile sottolineare con tono patetico o fanatico gli aspetti enigmatici dell'enigmatico; noi riusciamo invece a penetrare il mistero solo nella misura in cui lo ritroviamo nella vita quotidiana, grazie a un'ottica dialettica che riconosce il quotidiano come impenetrabile, l'impenetrabile come quotidiano. Ad esempio, la più appassionata indagine dei fenomeni telepatici non insegnerà, sul fenomeno della lettura (che è un processo eminentemente telepatico), nemmeno la metà di quello che l'illuminazione profana della lettura insegna intorno ai fenomeni telepatici. Oppure (per fare un altro esempio): la più appassionata indagine dell'ebbrezza da hashish non insegnerà, intorno al pensiero (che è un narcotico per eccellenza), nemmeno la metà di quello che l'illuminazione profana del pensiero insegna sull'ebbrezza da hashish. Il lettore, il pensatore, colui che attende, il *flâneur* sono tipi di illuminati non meno del mangiatore di oppio, del sognatore,

dell'inebriato. E sono forme più profane. Per tacere di quella più terribile droga (noi stessi) che prendiamo in solitudine.

«Conquistare le forze dell'ebbrezza per la rivoluzione» - in altre parole: politica poetica? «*Nous en avons soupé*. Tutto piuttosto di questo! » Il problema sarà se mai vedere come un *excursus* nella poesia chiarisca le cose. E infatti, che cos'è il programma dei partiti borghesi? Una brutta poesia sulla primavera. Piena fino a scoppiare di similitudini. Il socialista vede quell'«avvenire più bello dei nostri figli e nipoti» nel fatto che tutti agiscono «come se fossero angeli», e ciascuno possiede «come se fosse ricco», e ognuno vive «come se fosse libero». Di angeli, ricchezza, libertà non c'è la minima traccia. Sono soltanto immagini. E qual è la fonte da cui questa associazione dei poeti socialdemocratici attinge le sue immagini? Il suo «*Gradus ad Parnassum*»? L'ottimismo. Mentre si respira un'aria ben diversa nello scritto di Naville che fa dell'«organizzazione del pessimismo» l'istanza del giorno. Nel nome dei letterati suoi amici egli pone un ultimatum che obbliga questo ottimismo senza coscienza, dilettesco a mettere le carte in tavola: dove sono i presupposti della rivoluzione? Nel cambiamento del modo di pensare, o in quello dei rapporti esterni? È questa la domanda cruciale, che determina il rapporto di politica e morale e che esige una completa chiarezza. Il Surrealismo si è sempre più avvicinato alla sua risposta comunista. E ciò significa pessimismo su tutta la linea. Pessimismo assoluto. Sfiducia nella sorte della letteratura, sfiducia nella sorte della libertà, sfiducia nella sorte dell'umanità europea, ma soprattutto sfiducia, sfiducia e sfiducia verso ogni forma di intesa: tra le classi, tra i popoli, tra i singoli. E illimitata fiducia solo nel gruppo Farben e nel perfezionamento pacifico dell'aviazione militare. Ma allora, che fare?

A questo punto fa valere i suoi diritti l'intuizione di Aragon, che nel suo ultimo libro, il *Traité du style*, esige la distinzione fra similitudine e immagine. Una felice intuizione di ordine stilistico, che deve essere allargata. Allargata: queste due cose - similitudine e immagine - nella politica urtano l'una contro l'altra in modo più drastico e inconciliabile che in qualsiasi altra sede. E infatti organizzare il pessimismo non significa altro che allontanare dalla politica la metafora morale, e scoprire nello spazio dell'azione politica lo spazio pienamente immaginale. Ma questo spazio immaginale non può più essere misurato contemplativamente. Se il duplice compito degli intellettuali rivoluzionari è quello di abbattere l'egemonia intellettuale della borghesia e venire a contatto con le masse proletarie, essi sono venuti quasi completamente meno alla seconda parte di questo compito, poiché essa non può più essere assolta in modo contemplativo. Eppure ciò ha impedito solo a pochissimi di porre sempre di nuovo questo compito come se lo potesse essere, e di invocare poeti, pensatori e artisti proletari. Contro questo malinteso già Trockij (in *Letteratura e rivoluzione*) dovette

obiettare che essi usciranno soltanto da una rivoluzione vittoriosa. In verità si tratta molto meno di fare dell'artista di origine borghese il maestro dell'«arte proletaria», quanto di metterlo in funzione in punti importanti di questo spazio immaginale, sia pure a prezzo della sua attività artistica. Anzi, l'interruzione della sua «carriera artistica» non dovrebbe forse essere una parte essenziale di questa funzione?

Tanto migliori diventano le barzellette che egli racconta. E tanto meglio le racconta. Poiché anche nella battuta di spirito, nell'ingiuria, nel malinteso, dovunque un'azione produce essa stessa l'immagine ed è questa immagine, se l'incorpora e la divora, dovunque la vicinanza si allontana da se stessa, si schiude questo spazio immaginale di cui andiamo in cerca, il mondo dell'attualità universale e integrale, dove non c'è più posto per il «salotto buono», lo spazio, insomma, in cui il materialismo politico e la creatura fisica si dividono tra loro l'uomo interiore, la psiche, l'individuo (o comunque lo si voglia chiamare) secondo giustizia dialettica, in modo che neanche un membro rimane intero. E tuttavia - anzi, proprio in seguito a questa distruzione dialettica - questo spazio sarà ancora uno spazio immaginale e, più concretamente, spazio corporeo. Poiché non c'è rimedio, è tempo di ammettere che il materialismo metafisico di osservanza vogtiana e buchariniana non può essere tradotto senz'altro nel materialismo antropologico testimoniato dall'esperienza dei surrealisti, e prima di loro di Hebel, di Georg Büchner, di Nietzsche e di Rimbaud. Rimane un residuo. Anche il collettivo è corporeo. E la *physis* che per esso si organizza nella tecnica può essere prodotta, in tutta la sua realtà politica e oggettiva, solo in quello spazio immaginale in cui ci introduce l'illuminazione profana. Solo se spazio corporeo e spazio immaginale si compenetrano in essa così profondamente che tutta la tensione rivoluzionaria diventa innervazione corporea collettiva, e tutte le innervazioni corporee del collettivo diventano scarica rivoluzionaria, solo allora la realtà ha superato se stessa tanto quanto esige il manifesto comunista. Per il momento i surrealisti sono i soli che abbiano capito il suo ordine del giorno. A uno a uno, essi offrono la loro mimica in cambio del quadrante di una sveglia che ogni minuto squilla per sessanta secondi.

Hashis a Marsiglia

*Premessa: Uno dei primi indizi che l'hashish comincia a fare effetto «è un oscuro senso di apprensione e di angoscia-, qualcosa di estraneo, di inevitabile si approssima... ricompaiono immagini e successioni di immagini, ricordi sprofondati da tempo, si ripresentano intere scene e situazioni, suscitando a tutta prima interesse, talvolta piacere, e infine, se si è nell'impossibilità di liberarsene, stanchezza e sofferenza. Il soggetto è sorpreso e sopraffatto da tutto ciò che accade, anche da ciò che dice e fa. Il suo riso, tutte le sue manifestazioni, lo colpiscono come avvenimenti esterni. Egli vive anche esperienze che si avvicinano all'ispirazione e all'illuminazione... Lo spazio può dilatarsi e può venire a mancare il terreno sotto i piedi, si producono sensazioni atmosferiche: foschia, impenetrabilità, pesantezza dell'aria; i colori diventano più chiari, luminosi; gli oggetti più belli o anche goffi e minacciosi... Tutto ciò non si compie in successione continua, e lo svolgimento tipico è piuttosto un ininterrotto alternarsi di stati di sogno e di veglia, un continuo essere risospinti, da un mondo di coscienza a un altro che finisce con l'essere estenuante; questo sprofondarsi o emergere può prodursi nel bel mezzo di una frase... Su tutto questo chi è in preda all'ebbrezza ci riferisce in una forma che nella maggioranza dei casi devia molto dalla norma. In seguito all'improvviso interrompersi del ricordo di ciò che è stato precedentemente, i nessi diventano difficili, il pensiero non si traduce in parola, la situazione può farsi irresistibilmente divertente, al punto che per minuti interi il mangiatore di hashish non è in grado di far altro che ridere [...] Il ricordo dell'ebbrezza è sorprendentemente chiaro». «E strano che l'intossicazione da hashish finora non sia stata studiata sperimentalmente. La migliore descrizione dell'ebbrezza da hashish ci è stata fornita da Baudelaire (Paradis artificiels)». Da Joël e Fränkel, *Der Haschisch-Rausch* [L'ebbrezza da hashish], in «Klinische Wochenschrift», 1926, n. 5, p. 37.*

Marsiglia, 29 luglio. Alle sette di sera, dopo lunghe esitazioni, ho preso l'hashish. Quel giorno ero stato a Aix. Sono disteso sul letto con l'assoluta certezza che in questa città di centinaia di migliaia di abitanti, in cui nessuno mi conosce, non verrò disturbato. E tuttavia un neonato che piange mi disturba. Penso che siano già trascorsi tre quarti d'ora. Ma in realtà sono solo venti minuti... Steso sul letto, leggevo e fumavo. Di fronte a me sempre questa veduta nel *ventre* di Marsiglia. La strada che

ho visto tanto spesso mi appare come un taglio tracciato da un coltello.

Alla fine lasciai l'albergo; l'effetto mi sembrava non prodursi o destinato a essere tanto debole da poter evitare la precauzione di rimaner chiusi in una stanza. Prima tappa il caffè, all'angolo tra Cannebière e Cours Belsunce. Visto dal porto quello di destra, ossia non quello che frequento abitualmente. Ebbene? Solo quella certa disposizione d'animo positiva, l'attesa di imbatterti in persone cordiali. Il senso di solitudine svanisce molto presto. Il mio bastone da passeggio comincia a procurarmi una gioia particolare. Si diventa così sensibili: al punto di temere che un'ombra che cade sulla carta possa danneggiarla. La repulsione si dissolve. Si leggono gli annunci che tappezzano i gabinetti pubblici. Non mi stupirei se il tale o il tal'altro mi venisse incontro. Ma giacché non lo fa, non me ne importa nulla. Per i miei gusti tuttavia qui c'è troppo baccano.

Ecco manifestarsi le pretese spaziali e temporali tipiche del mangiatore di hashish. Quelle, come è noto, sono assolutamente regali. Per chi ha mangiato l'hashish Versailles non è troppo grande, né l'eternità dura troppo a lungo. E sullo sfondo di queste dimensioni immense dell'esperienza interiore, della durata assoluta e del mondo spaziale incommensurabile, uno humour meraviglioso e felice si sofferma sulle contingenze del mondo spaziale e temporale. Ho una percezione infinita di questo humour quando al ristorante Basso apprendo che la cucina calda è in procinto di chiudere proprio mentre ho appena preso posto e mi accingo a inoltrarmi nell'eternità davanti a una tavola imbandita. Dopo ho nondimeno la sensazione che tutto ciò sia luminoso, frequentato, animato e che così rimarrà per sempre. Devo annotare come trovai il mio posto. Ciò che mi importava era la vista sul *vieux port* che si gode dai piani superiori. Nel passare davanti al locale, in strada, individuai un tavolo libero sui balconi del secondo-piano. Infine non salii oltre il primo. La maggior parte dei tavoli alle finestre erano occupati. Alla fine mi diressi verso un tavolo molto grande che si era appena liberato. Nel momento in cui stavo per prender posto la sproporzione, il fatto di piazzarmi da solo a un tavolo tanto grande, mi sembrò così vergognosa, che attraversai tutto il piano verso l'estremità opposta, per sedermi a un tavolo più piccolo che avevo adocchiato solo allora.

Ma la colazione venne solo più tardi. Prima c'era stato il baretto al porto. Ancora una volta stavo per fare dietro-front, senza peraltro saper dove andare, perché anche da lì provenivano i suoni di un concerto, e per la precisione di un complesso di strumenti a fiato. Ebbi giusto il tempo di accorgermi che si trattava solo dell'ululato dei clacson delle automobili. Mentre camminavo in direzione del *vieux port* mi sentivo già così leggero e deciso da trasformare il terreno sassoso e inarticolato della gran piazza che stavo attraversando nella superficie levigata di una strada asfaltata che io, robusto pellegrino, percorrevo di notte. In quella fase,

non del tutto sicuro delle mie funzioni regolatrici, evitavo ancora la Cannebière. In quel piccolo bar del porto l'hashish cominciò poi a far giocare la sua magia canonica con un'intensità primitiva quale non avevo mai sperimentata prima di allora. Esso fece di me un fisionomo, o quanto meno un osservatore di fisionomie, e vissi allora qualcosa di assolutamente unico nella mia esperienza: mi sprofondai letteralmente nei volti che mi attorniavano e che erano in parte di straordinaria rozzezza o bruttezza. Erano volti che abitualmente avrei evitato per due motivi: non avrei desiderato attirare i loro sguardi, né, d'altra parte, avrei sopportato la loro brutalità. Questa bettola del porto era una sorta di avamposto. (Il più estremo, penso, che mi fosse ancora accessibile senza correre rischi, e nell'ebbrezza l'avevo scelto con la medesima sicurezza con cui, quando si è stanchissimi, si riesce a riempire un bicchier d'acqua esattamente fino all'orlo e senza farne traboccare una sola goccia, operazione, questa, che quando si è in condizioni fisiche normali non riesce mai). Il posto era ancora assai distante dalla rue Bouterie, eppure non vi sedevano dei borghesi; tutt'al più, accanto al proletariato portuale propriamente detto, qualche famiglia piccolo-borghese del vicinato. Compresi d'un tratto come a un pittore - non è forse accaduto a Rembrandt e a molti altri? - la bruttezza poteva presentarsi come il vero serbatoio della bellezza, o meglio come il suo scrigno, come un pietrame che racchiude tutto l'oro nascosto del bello, luccicante nelle rughe, negli sguardi, nei tratti. Ma ricordo in particolare una faccia d'uomo infinitamente animalesca, volgare, in cui mi colpì all'improvviso in modo sconvolgente la «piega della rinuncia». Ero affascinato soprattutto dai volti maschili. A questo punto cominciò anche il gioco che aveva tanto tardato, per cui in ogni nuovo volto prendeva forma davanti ai miei occhi una persona nota; a volte ne sapevo il nome, a volte no; l'illusione svanì così come le illusioni svaniscono in sogno, ossia non con vergogna e sentendosi compromessa, ma pacificamente e gradevolmente come chi ha fatto il proprio dovere. In queste circostanze era ormai impossibile parlare di solitudine. Che fossi la compagnia di me stesso? Penso di sì, ma non certo in modo sincero. Non so infatti se in tal caso la cosa avrebbe potuto rendermi tanto felice. Piuttosto la verità è questa: ero diventato il più esperto, tenero, svergognato ruffiano di me stesso, procurandomi le cose con la sicurezza ambigua di chi conosce e ha studiato a fondo i desideri del proprio committente. Poi trascorse una mezza eternità prima che ricomparisse il cameriere. O piuttosto io non ce la facevo più ad attendere la sua ricomparsa. Entrai nel locale e pagai al banco. Non so se in una bettola come quella si usasse lasciare una mancia. In tal caso avrei comunque dato qualcosa. Sotto l'effetto dell'hashish, ieri, ero piuttosto avaro; nel timore di farmi notare per le mie stravaganze, diedi ancor più nell'occhio.

Lo stesso accadde da Basso. Prima mi feci portare una dozzina di

ostriche. Il cameriere voleva che ordinassi subito anche la seconda portata. Feci il nome di un piatto assai comune. L'uomo ricomparve comunicandomi che era finito. A questo punto io presi a far girare il dito sulla lista nei pressi di questo piatto, e sembravo intenzionato a ordinare una cosa dopo l'altra, ma poi mi saltava all'occhio il nome del piatto sopra, e così via, finché giunsi al piatto che apriva il menu. Ma non si trattava di pura ingordigia, bensì anche di una spiccata cortesia nei confronti dei cibi che non volevo offendere con un rifiuto. In breve, alla fine mi arenai in un *pâté de Lyon*. Pâté di leone, pensai ridacchiando quando me lo trovai pulitamente nel piatto, e poi in tono di spregio: questa delicata carne di lepre o di pollo o qualunque cosa sia. Alla mia fame da leone non sarebbe parso vero di saziarsi con un leone. Del resto era già tacitamente deciso che, non appena avessi finito da Basso (erano circa le dieci e mezza), sarei andato altrove a cenare una seconda volta.

Ma prima voglio ancora parlare della mia camminata verso Basso. Avanzai lentamente lungo la banchina, leggendo uno dopo l'altro i nomi delle barche alla fonda. Nel far ciò fui preso da un'incomprensibile euforia, e sorrisi via via a tutti i nomi di Francia. L'amore che i nomi promettevano a queste barche mi sembrava meraviglioso e commovente. Passai con un senso di disagio solo davanti a un *Aero II* che mi ricordava la guerra aerea, proprio come da ultimo anche nel bar da cui venivo avevo dovuto fuggire con lo sguardo talune fisionomie eccessivamente alterate.

Su da Basso cominciarono poi, mentre guardavo giù, i vecchi giochi. La piazza che dava sul porto era la mia paletta, sulla quale la fantasia mescolava i dati delle località, provando nell'uno e anche nell'altro modo senza chiedersene ragione, come un pittore che sogna sulla tavolozza. Esitai a bere il vino. Era una mezza bottiglia di Cassis. Un pezzetto di ghiaccio galleggiava nel bicchiere. Tuttavia questo si combinava perfettamente con la mia droga. Avevo scelto il mio posto a causa della finestra aperta dalla quale potevo guardare sulla piazza buia. E quando di tanto in tanto lo facevo, vedevo che tendeva a cambiare ogniqualevolta qualcuno vi metteva piede, quasi che questi per essa costituisse una figura che, beninteso, non aveva nulla a che vedere con il modo in cui la vedeva, ma piuttosto con lo sguardo che i grandi ritrattisti del XVII secolo, a seconda del carattere della persona di rango che collocano davanti a un colonnato o a una finestra, fanno spiccare in questo colonnato, in questa finestra. Più tardi, guardando in basso, notai: «Di secolo in secolo le cose si fanno più estranee».

A questo punto devo fare un'osservazione di carattere generale: la solitudine di una tale ebbrezza ha i suoi lati d'ombra. Per limitarmi all'aspetto fisico: ci fu un momento, nella bettola giù al porto, in cui una forte pressione sul diaframma cercò sollievo nel canticchiare. E non c'è alcun dubbio che le cose realmente belle e convincenti rimangano

assopite. D'altra parte però la solitudine opera come un filtro. Ciò che si mette su carta il giorno dopo è più che un puro elenco di impressioni; nel corso della notte l'ebbrezza si differenzia dalla vita di ogni giorno con dei bei bordi prismatici; viene a costituire una sorta di figura ed è più facile da ricordare. Direi quasi che si contrae e assume la forma di un fiore.

Per avvicinarsi agli enigmi della felicità provata nell'ebbrezza, si dovrebbe riflettere sul filo di Arianna. Quanto piacere nel semplice atto di srotolare un gomitolo. E questo piacere ha una profonda affinità sia con il piacere dell'ebbrezza che con il piacere della creazione. Procediamo, scoprendo non solo le tortuosità della caverna nella quale abbiamo osato inoltrarci, ma al tempo stesso proviamo questa felicità di scoprire solo in virtù di quell'altra felicità ritmica, consistente nello srotolare un gomitolo. Una tale certezza del gomitolo abilmente arrotolato che noi disfiamo non è forse questa la felicità di ogni produttività, o almeno di quella che assume la forma della prosa? E sotto l'effetto dell'hashish siamo in sommo grado dei prosatori gaudenti.

Un senso di felicità sommerso nel profondo, manifestatosi poi in una piazza laterale della Cannebière, dove rue Paradis sbocca in un giardino pubblico, è più difficile da raggiungere di tutto quanto era avvenuto prima. Per fortuna sul mio giornale trovo la frase: «Con il cucchiaino si deve attingere l'uguale dalla realtà». Diverse settimane prima ne avevo annotata un'altra di Johannes V. Jensen, che apparentemente esprime un concetto analogo: «Richard era un giovane sensibile a tutto ciò che vi è di affine nel mondo». Questa frase mi era piaciuta molto. Ora essa mi permette di porre a confronto il senso politico-razionale che aveva per me, con quello magico-individuale della mia esperienza di ieri. Mentre in Jensen la frase per me si risolveva nell'affermazione che le cose sono come sappiamo, tecnicizzate, razionalizzate, e il particolare oggi si trova ormai solo nelle sfumature, la nuova conclusione era profondamente diversa. Vedevo infatti unicamente sfumature: queste, tuttavia, erano tutte uguali. Mi ero profondamente concentrato sul selciato davanti a me che, da me spennellato con una sorta di unguento, poteva essere proprio questo, ma avrebbe potuto benissimo essere anche quello parigino. Si parla spesso di: pietre per pane. Queste pietre erano il pane della mia fantasia, improvvisamente avida di gustare ciò che è uguale ovunque. E tuttavia provavo una profonda fierezza a pensare di trovarmi proprio qui, a Marsiglia, sotto l'effetto dell'hashish; chi mai dividerà con me la mia ebbrezza stasera in questa città? Certo pochissimi. E com'ero incapace di temere la futura sventura, la futura solitudine; comunque ci sarebbe sempre stato l'hashish. In questo stadio svolse una parte la musica di un locale notturno che si trovava lì accanto e che mi aveva attratto. G. mi passò accanto su una carrozzella. Fu un'apparizione fugace, proprio come prima dall'ombra delle barche si era distaccato U.

nei panni di un bighellone del porto e ruffiano. Ma non vi erano solo conoscenti. Qui, nello stadio di un completo sprofondamento, due ombre - filistei, malandrini, non saprei dire - mi passarono accanto come «Dante e Petrarca». «Tutti gli esseri umani sono fratelli». Cominciò così una concatenazione di pensieri che non sono più in grado di ricostruire. Ma il suo ultimo anello, nella costruzione era certo assai meno banale del primo, e forse conduceva a immagini di animali.

«Barnabe» se ne stava su un tram che si fermò brevemente davanti alla piazza in cui sedevo. E la tremenda e triste storia di Barnaba non mi sembrò una destinazione malvagia per un tram diretto nei sobborghi di Marsiglia. Molto bello fu quel che accadde vicino alla porta del locale da ballo. Di tanto in tanto ne sbucava un cinese in pantaloni di seta blu, con indosso una giacca di seta rosa lucente. Era il portiere. Nel vano della porta apparvero delle ragazze. In me quasi ogni desiderio era sopito. Era divertente veder sopraggiungere un giovanotto con una ragazza vestita di bianco, ed essere immediatamente costretti a pensare: «Gli è scappata da lì dentro in camicia da notte, e ora lui se la riprende. Che volete farci». Mi lusingava il pensiero di sedere qui, in un centro di ogni dissolutezza, e il «qui» non si riferiva affatto alla città, bensì al posticino tutt'altro che ricco di eventi in cui mi trovavo. Ma gli eventi si producevano come se la visione mi avesse sfiorato con una bacchetta magica facendomi sprofondare in un sogno su di essa. In ore come quelle uomini e cose si comportano come le figure fatte col cuore tenero del sambuco chiuse in cassetine di vetro e carta stagnola che, caricate di elettricità sfregando il vetro, con ogni movimento sono costrette ad entrare nei più straordinari rapporti reciproci.

La musica, che frattanto continuava ad aumentare e calare di tono, io la definii «verghe di paglia del jazz». Non ricordo con quale motivazione io mi concessi di battere il tempo col piede. Ciò contrasta completamente con la mia educazione, e non accadde senza un conflitto interiore. C'erano momenti in cui l'intensità delle impressioni acustiche rimuoveva tutte le altre. Soprattutto nel piccolo bar tutto fu improvvisamente sopraffatto da un clamore che era di voci, non di strade. La cosa più singolare di questo clamore di voci, era il suo suono assolutamente dialettale. D'un tratto i marsigliesi presero a parlare un francese che non mi sembrava buono abbastanza. Si erano fermati al livello dialettale. Il fenomeno di estraniamento forse insito in ciò, e che Kraus ha espresso con la formula felice: «Quanto più dappresso si osserva una parola, tanto più essa ci guarda da lontano», sembra estendersi anche alla sfera dei fenomeni ottici. In ogni caso tra le mie osservazioni trovo l'annotazione stupita: «Come le cose resistono agli sguardi».

Poi l'effetto cominciò ad attenuarsi quando attraversai la Cannebière per prendere ancora un gelato in un piccolo caffè di cours Belsunce.

Non distava molto dall'altro, il primo caffè della serata, nel quale all'improvviso la felicità d'amore procuratami dalla vista di alcune frange in cui la brezza disegnava delle onde, mi aveva convinto che l'hashish aveva cominciato la sua opera. E ricordando quello stato d'animo, vorrei credere che l'hashish ha il potere di convincere la natura a concederci - meno egoisticamente - quello spreco della nostra esistenza che contrassegna l'amore. Se infatti quando siamo innamorati la natura si lascia sfuggire tra le dita la nostra esistenza, come monete d'oro che essa non può trattenere e a cui rinuncia per ottenere in cambio ciò che è appena nato, ora, senza poter sperare o potersi aspettare qualcosa, essa ci butta a piene mani nelle braccia dell'esistenza.

Sezione VII

Architettura e città

A partire dall'estate del 1927 Benjamin iniziò a lavorare a un ampio studio sui *passages* di Parigi che costituì negli anni successivi il campo di ricerca da cui si sarebbero sviluppati, diventando dei testi autonomi, molti dei saggi che abbiamo incontrato nelle sezioni precedenti: dalla *Piccola storia della fotografia* (1931) a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-39), da *Il Surrealismo* (1929) a *Su alcuni motivi in Baudelaire* (1939) fino alle tesi *Sul concetto di storia* (1940). Il saggio sull'opera d'arte, in particolare, secondo quanto leggiamo in una lettera di Benjamin a Horkheimer dell'ottobre 1935, aveva come obiettivo quello di «determinare il luogo esatto del presente a cui la costruzione storica» proposta nel libro sui *passages* doveva «riferirsi come al suo punto prospettico»¹: un «punto prospettico» che avrebbe conferito a questo ampio studio sulla cultura dell'Ottocento francese una precisa rilevanza politica nei confronti del presente.

Come vedremo nelle prossime pagine, l'inserimento in questa sezione di un'antologia dedicata al Benjamin teorico dei media di testi tratti dal grande progetto a cui egli lavorò dal 1927 fino alla morte nel 1940, senza riuscire a portarlo a termine, ha una doppia giustificazione.

Da un lato, nelle diverse fasi di elaborazione del «lavoro sui *passages*» («*Passagenarbeit*» è il termine che Benjamin usava nelle lettere per parlarne con i suoi corrispondenti, mentre *Passagenwerk* è il titolo che si è diffuso nella letteratura critica a seguito dell'edizione tedesca curata da Rolf Tiedemann), Benjamin considerò sempre la cultura materiale dell'Ottocento - gli stessi *passages*, i grandi magazzini, le esposizioni universali, i musei delle cere, l'arredamento degli interni delle abitazioni, le prime fotografie, i boulevard invasi dalla folla, la moda - come avvolta in un'atmosfera auratica a cui diede inizialmente il nome di «sogno [*Traum*]» e poi di «fantasmagoria [*Phantasmagorie*]». Nella *Piccola storia della fotografia*, commentando i primi ritratti fotografici ottocenteschi, Benjamin aveva osservato come gli uomini rappresentati vi apparissero come «circondati da un'aura, da un medium [*Es war eine Aura um sie, ein Medium*]» che le prime fotografie, grazie anche al carattere ancora rudimentale dei primi apparecchi fotografici, avevano registrato nella forma di un alone scuro che circondava le figure rappresentate. Nei diversi frammenti che costituiscono ciò che è rimasto del progetto di libro sui *passages*, come vedremo, quest'aura verrà considerata prima come un «sogno» da cui è necessario svegliarsi, poi come una proiezione

«fantasmagorica» di cui bisogna conoscere l'origine e il funzionamento. In entrambi i casi, come un medium avvolgente da cui ci si deve liberare con un gesto di rottura e di choc se si vuole evitare che esso irretisca anche il presente nel suo alone narcotico e trasfigurante.

Dall'altro, nelle sue diverse sezioni, il *Passagenwerk* costituisce anche un ampio studio sui vari media che nel corso dell'Ottocento avevano contribuito a configurare l'esperienza sensibile, *in primis* l'esperienza visiva, introducendo nuove forme di sguardo e di spettatorialità. Di qui l'attenzione che Benjamin dedica non solo ai dagherrotipi, alle prime fotografie e a tutti quei media ottici che erano stati inventati nel corso del XIX secolo e battezzati con nomi che contenevano invariabilmente il suffisso «-rama» - panorama, Kaiserpanorama, diorama, cosmorama, miriorama, diafanorama, pleorama... - ma anche alle vetrine dei *passages* e dei grandi magazzini, all'architettura dei padiglioni delle esposizioni universali, all'arredamento dell'*intérieur* delle case borghesi, alle prime costruzioni in ferro e vetro, agli scorci prospettici dei grandi boulevard, alla posizione degli specchi negli spazi pubblici, ai sistemi di illuminazione nella loro evoluzione dalle lampade a olio e a gas alle lampade elettriche..: Nel loro insieme, tutte queste diverse forme tipicamente ottocentesche di organizzazione dello spazio domestico e urbano erano per Benjamin delle forme di inquadramento dell'esperienza sensibile che potevano essere considerate a tutti gli effetti come dei *media*, ossia come dei dispositivi capaci di trasformare questa stessa esperienza mostrandone la malleabilità e la variabilità storica, secondo quanto scritto in quel passo del saggio sull'opera d'arte in cui abbiamo già individuato una tesi di importanza centrale per il nostro percorso antologico: «Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il modo secondo cui si organizza la percezione umana - il medium in cui essa ha luogo [*das Medium, in dem sie erfolgt*] -, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico»².

Ecco che quindi, nel presentare al lettore in questa sezione intitolata «Architettura e città» un testo estratto da quel grande *work in progress* che è stato fino all'ultimo per Benjamin il *Passagenwerk*, insieme al frammento *Scavare e ricordare* del 1932, al breve saggio *Esperienza e povertà* e al capitolo di *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* dedicato al *Kaiserpanorama*, entrambi del 1933, ci concentreremo innanzitutto sul tentativo di comprendere la natura del medium auratico che per Benjamin pervadeva l'intera cultura ottocentesca, per poi osservare più da vicino i diversi media che vengono discussi nelle sezioni in cui il suo grande *opus* rimasto incompiuto avrebbe dovuto essere suddiviso.

La decisione di Benjamin di intraprendere uno studio sui *passages* di

Parigi nasce nel corso del 1927 dalla lettura del capitolo sul Passage de l'Opéra contenuto nel *Paysan de Paris* di Aragon, uscito l'anno precedente presso l'editore Gallimard dopo essere stato pubblicato a puntate nella «Revue européenne» nel 1924-25. Come Benjamin stesso ricorda in una lettera inviata ad Adorno il 31 maggio 1935, l'incontro con il libro di Aragon lo aveva coinvolto a tal punto e gli aveva fatto presagire dei tali sviluppi da rendergliene quasi difficile la lettura: «la sera a letto non riuscivo mai a leggere più di due o tre pagine, perché il batticuore diventava tanto forte che dovevo mettere da parte il libro. Quale monito! Quale cenno agli anni ed anni che dovevano venir messi tra me e questa lettura»³. Nel suo libro, introdotto da una *Prefazione a una mitologia moderna*, Aragon aveva visto nel Passage de l'Opéra, destinato a essere abbattuto di lì a poco nel quadro delle demolizioni decretate per la costruzione del boulevard Haussmann, il luogo di un «meraviglioso quotidiano» in cui «una mitologia si forma e si disnoda». Immerso in una «luminosità glauca, quasi abissale», la «luce moderna dell'insolito», il Passage de l'Opéra - uno dei tanti esempi di *passages* costruiti a Parigi nel corso dell'Ottocento, corridoi pedonali protetti da coperture in vetro e rivestiti di marmo, che attraversavano interi caseggiati - viene presentato da Aragon come «acquario già morto», «grande bara di vetro», «santuario d'un culto dell'effimero», «paesaggio fantomatico di piaceri e professioni». Luogo ambiguo, al tempo stesso interno ed esterno, su cui si affacciavano una casa di appuntamenti ben mascherata, un albergo di basso livello, dei caffè, un negozio di filatelia, un barbiere, dei bagni pubblici, e una serie di negozi che mettevano in mostra oggetti ormai desueti, il Passage de l'Opéra diventa per Aragon un «*passage onirique*», una «serratura che chiude male sull'infinito», in cui si manifestano le figure di quella «lanterna magica» che è «l'immaginazione», facoltà dal cui libero uso era nato quel «vizio chiamato Surrealismo, l'impiego sregolato e passionale dello stupefacente *immagine*».

Inizialmente, lo studio di Benjamin avrebbe dovuto prendere la forma di un articolo scritto a quattro mani con Franz Hessel per la rivista «Querschnitt», uno dei tanti testi brevi che Benjamin stava scrivendo alla fine degli anni Venti e da cui dipendeva il suo assai precario sostentamento materiale. Nel corso dell'autunno del 1927, però, l'idea di scrivere un articolo insieme a Hessel si trasformò rapidamente nel progetto di uno studio più ampio a cui lavorare da solo, uno studio a cui Benjamin diede inizialmente il titolo I «*passages*» di Parigi. Una *fantasmagoria dialettica* [Pariser «*Passagen*». Eine dialektische Féerie], Il termine *féerie* contenuto nel sottotitolo alludeva sin da subito al fatto che la cultura ottocentesca, riassunta emblematicamente nella figura architettonica dei *passages*, era una cultura immersa nell'alone di un «sogno» incantato, un'atmosfera auratica che doveva però essere

affrontata con un atteggiamento «dialettico», ossia come un «sonno» da cui era necessario uscire mediante lo *choc* di un «risveglio». Ed è proprio attorno alla coppia «sogno-risveglio [*Traum-Envachen*]», su cui ci siamo già soffermati nella sezione precedente, che ruota tutta la prima fase di lavorazione al *Passagenwerk*, tra l'autunno del 1927 e la fine del 1929.

Nei frammenti che ci sono pervenuti di questa prima fase di lavorazione, Benjamin sottolinea in più occasioni la necessità di lasciarsi alle spalle il libro di Aragon, e in una lettera a Scholem del 9 agosto 1935 scrive che il *Passagenwerk* avrebbe dovuto essere al tempo stesso una «valorizzazione» e un «superamento [*Verwertung, Aufhebung*]» del Surrealismo⁴. Se il movimento surrealista, come Benjamin aveva riconosciuto nel saggio omonimo del 1929, aveva avuto il merito di individuare per primo le «energie rivoluzionarie che appaiono nelle cose “invecchiate”» - le prime costruzioni in ferro e vetro, le prime fabbriche, le prime fotografie, gli «oggetti che cominciano a scomparire»⁵ - si trattava ora di attivare queste energie risvegliandosi da quel grande sogno collettivo che era stato il XIX secolo. All'«elogio funebre» del Passage de l'Opéra contenuto nel *Paysan de Paris* bisognava sostituire una «fisiologia» e un'«autopsia di queste misteriose porzioni perdute della capitale d'Europa»⁶. Invece di abbandonarsi alla «*vague de rêves*» innescata dalla frequentazione di quelle «zone poco lucide dell'attività umana» che erano per Aragon i *passages*, si trattava di analizzarne la natura onirica e di indicare la via del risveglio, un risveglio necessario se si voleva evitare che la *féerie* ottocentesca avvolgesse con il suo velo auratico e ipnotico anche il ventesimo secolo: «Delimitazione della tendenza di questo lavoro rispetto ad Aragon: mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui si vuole trovare la costellazione del risveglio [*die Konstellation des Erwachens*]. Mentre in Aragon permane un elemento impressionistico - la “mitologia” - (e a questo impressionismo si devono i molti vacui filosofemi del libro), qui si tratta, invece, di una dissoluzione della “mitologia” nello spazio della storia [*Auflösung der "Mythologie" in den Geschichtsraum*]. Tuttavia questo può accadere solo risvegliando un sapere non ancora cosciente del passato»⁷.

Così come Kracauer negli stessi anni, anche Benjamin, sulla scorta di alcuni passi dai primi scritti di Marx sul materialismo storico che cita puntualmente nel *Passagenwerk* («La riforma della coscienza consiste soltanto nel fatto che si ridesta il mondo... dai' sogni su se stesso»⁸), riteneva che la cultura capitalistica consolidatasi nel corso dell'Ottocento e giunta al suo pieno sviluppo nei primi decenni del Novecento avesse portato con sé un alone di sogno e una nuova mitologia che doveva essere combattuta con le armi di una scrittura critica che aveva invece come obiettivi il risveglio, il «disincanto [*Entzauberung*]» e la «de-mitologizzazione [*Entmythologisierung*]». Per Kracauer, così come emerge dalla lettura dei brevi saggi raccolti in *La massa come ornamento*,

la *ratio* capitalistica tendeva costantemente a produrre nuove forme di mitologia e di incanto, capaci di penetrare profondamente nella cultura popolare attraverso una sorta di «taylorizzazione del divertimento [*Taylorisierung der Freizeit*]», che dovevano essere contrastate da una «ragione [*Vernunft*]» capace di evidenziare, con tutto il loro potenziale liberatorio e rivoluzionario, i momenti di rottura, di disordine e di «distrazione [*Zerstreuung*]» che erano ampiamente presenti nella cultura della Germania weimariana.

Già in *Strada a senso unico*, lo scritto pubblicato nel 1928 che Benjamin considerava come un importante antecedente del libro sui *passages*, si trovavano delle affermazioni importanti per quanto riguarda la relazione tra «sogno» e «risveglio». Nel secondo dei brevi capitoli che costituiscono questo libro interamente concepito come montaggio di «istantanee [*Momentaufnahmen*]» o «immagini di pensiero [*Denkbilder*]», Benjamin sostiene che il senso del sogno può essere interpretato solo se ci si colloca sull'«altra sponda, dalla parte del giorno pieno», la parte del risveglio, dal cui punto di vista «il sogno può essere evocato con memoria distaccata», là dove invece parlare dei sogni nelle prime ore del mattino, mentre si è ancora irretiti nella loro malia, può essere altamente rischioso: «In questa disposizione di spirito raccontare i sogni è fatale, perché l'uomo, per metà ancora votato all'universo onirico, nelle sue parole lo tradisce e deve aspettarsene la vendetta. In termini più moderni: tradisce se stesso»⁹. A questa necessità di collocarsi «dalla parte del giorno pieno» i primi frammenti del libro sui *passages* rispondono attraverso il concetto di «risveglio», il risveglio da un XIX secolo che Benjamin considerava come un secolo «profondamente addormentato» i cui sogni dovevano essere interpretati.

Tutti i frammenti di quella cultura materiale su cui Benjamin si concentra nei primi appunti del *Passagenwerk* appaiono avvolti in un velo di sogno, in un *medium* auratico, che ne condiziona la percezione. Riprendendo dallo studio di Sigfried Giedion sull'architettura francese tra Otto- e Novecento intitolato *Bauen in Frankreich* (1928) l'idea secondo cui nel corso del XIX secolo l'architettura era stata il «subconscio [*Unterbewusstsein*]» della società, Benjamin descrive gli edifici del XIX secolo come «le figure oniriche del suo strato più profondamente addormentato» e le architetture collettive come «la casa della collettività sognante»¹⁰. Ma non era solo l'architettura ottocentesca a essere immersa in un mondo di sogno: in altri frammenti Benjamin descrive la moda, con la sua dimensione mortifera, come parte integrante della «coscienza onirica della collettività»¹¹, e vede in quelle «strade sensuali del commercio, fatte solo per risvegliare il desiderio»¹² che erano i *passages*, nei «templi del capitale mercificato»¹³ dei grandi magazzini, nei «rebus» prodotti dalla disposizione degli oggetti in vetrine in cui «la merce prolifera come una flora immemorabile intrecciando,

come un tessuto ulcerato, i rapporti più sregolati»¹⁴, nelle «meraviglie di superficie, atmosferiche [*oberirdische, atmosphärische Wunder*]»¹⁵ dei paesaggi rappresentati nei panorami, nello «stato di sonno [...] ipnotico» dei musei delle cere così come nelle decorazioni dell'*intérieur* borghese ottocentesco, gli elementi di un sogno che attende l'ora decisiva del risveglio. Il sogno prodotto da un «capitalismo» che fu «un fenomeno naturale col quale un nuovo sonno affollato di sogni avvolse l'Europa, dando vita a una riattivazione delle forze mitiche»¹⁶.

A fronte di questo medium auratico che pervadeva la cultura ottocentesca e che tendeva a riprodursi nella cultura borghese del xx secolo, era necessario secondo Benjamin elaborare un nuovo «metodo storico» fondato sullo choc del risveglio: «un nuovo metodo, dialettico, della scienza storica» mirante ad «attraversare il già stato con l'intensità di un sogno per esperire il presente come il mondo della veglia a cui il sonno si riferisce»¹⁷. Per Benjamin questo nuovo modo di pensare e praticare la storia costituiva una vera e propria «svolta copernicana»¹⁸ rispetto alla storiografia precedente, una svolta che doveva guardare da un lato alla fenomenologia del risveglio che Proust aveva esposto nelle prime pagine della *Recherche*, e dall'altro all'interpretazione dei sogni [*Traumdeutung*] teorizzata dalla psicoanalisi freudiana, trasponendo però le sue analisi dal piano dei sogni individuali a quello dei sogni collettivi¹⁹.

Nella seconda fase di lavorazione al *Passagenwerk*, che si colloca tra il 1934 e il 1940, quando Benjamin dovette improvvisamente abbandonare la Francia in seguito all'occupazione nazista e si vide costretto a confidare tutti i suoi manoscritti a Georges Bataille, che allora lavorava presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, accanto al tema del «sogno» compare quello della «fantasmagoria [*Phantasmagorie*]», un altro termine a cui Benjamin fa ricorso per definire il medium auratico che gli sembrava avvolgesse l'intera cultura ottocentesca. Sebbene Benjamin continuasse a considerare la polarità «sogno-risveglio» come essenziale per comprendere l'idea di storia che stava alla base del libro sui *passages*, il concetto di «fantasmagoria» gli sembrava più appropriato per cercare di superare l'«ingenuità rapsodica»²⁰ dei primi frammenti e per confrontarsi in modo più esplicito con l'interpretazione marxiana della cultura capitalistica, in modo da rendere il proprio lavoro inattaccabile dal punto di vista del materialismo storico.

Nel corso del 1929, Benjamin aveva infatti sottoposto i frammenti redatti nella prima fase di lavorazione al libro sui *passages* ad Adorno e a Horkheimer, i quali avevano risposto sottolineando l'impossibilità di interpretare adeguatamente la cultura ottocentesca senza studiare le tesi marxiane sulla relazione tra struttura e sovrastruttura, sulla natura dell'ideologia e su quello che Marx chiamava «feticismo della merce». Il *Passagenwerk*, in altre parole, non poteva secondo Adorno e

Horkheimer svilupparsi soltanto attraverso un confronto con il Surrealismo, l'interpretazione psicoanalitica dei sogni e la *Recherche* proustiana, ma doveva confrontarsi necessariamente anche con il materialismo storico. Benjamin rispose a questi suggerimenti andando a cercare in Marx quei temi che potevano innestarsi nel modo più consequenziale possibile sull'impalcatura teorica che aveva costruito fino a quel momento, e trovò nel concetto di «fantasmagoria», esplicitamente menzionato da Marx in un passo del primo libro del *Capitale*, un concetto particolarmente adatto per riformulare il tema della natura «onirica» della cultura borghese ottocentesca.

Il termine «fantasmagoria» (da *phantasma*, «rappresentazione della fantasia», «rappresentazione illusoria», «spettro», e *agoreuein*, «parlare») si diffuse tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento come nome di un dispositivo ottico che proponeva uno sviluppo particolare della cosiddetta «lanterna magica». Quest'ultima era una lampada che, tramite uno specchio concavo e delle lastre di vetro dipinte poste di fronte alla fonte di luce, proiettava sui muri delle figure colorate particolarmente suggestive. Descritta per la prima volta nel 1646 dal gesuita Athanasius Kircher nel suo *Ars magna lucis et umbrae*, la lanterna magica venne sviluppata in una direzione nuova da Paul Philidor e Etienne-Gaspard Robert, detto «Robertson», che nell'ultimo decennio del Settecento ne elaborarono una nuova versione a cui diedero proprio il nome di «fantasmagoria». Il funzionamento di quest'ultima, a differenza della lanterna magica, si fondava sulla *totale invisibilità del dispositivo di proiezione*: gli spettacoli fantasmagorici avvenivano infatti in sale completamente buie, con le pareti tappezzate di nero per eliminare ogni riverbero, e sia la lampada (detta *phantascope*) che proiettava le immagini sullo schermo sia l'operatore che inseriva le: lastre di vetro dipinte erano nascosti al pubblico. Il risultato erano delle apparizioni mobili di natura spettrale, spesso accompagnate dal suono misterioso dell'armonica a vetro, che con il loro carattere volutamente «gotico», occultistico e macabro si proponevano come momenti di comunicazione con il mondo dei morti. In alcuni casi, per aumentare ulteriormente il carattere mobile ed effimero delle immagini fantasmagoriche, le proiezioni avvenivano su nuvole di fumo prodotte da bracieri appositamente accesi nella sala in cui si svolgeva lo spettacolo. Mescolando curiosità, sorpresa e spavento, gli spettacoli fantasmagorici producevano uno stravolgimento dei sensi tale da conferire alla stessa fantasmagoria il ruolo di metafora prediletta da scrittori e poeti come Poe, Byron, Baudelaire e Rimbaud, che in *Une saison à l'enfer* si presenta come «*maître en phantasmagories*».

Marx, che anche in altre occasioni aveva utilizzato metafore visive tratte dalla storia dei media ottici per spiegare alcuni concetti-chiave della sua interpretazione della cultura capitalistica - pensiamo al riferimento nell'*Ideologia tedesca* alle immagini capovolte della *camera*

obscura per spiegare il primato ingiustamente attribuito dall'ideologia alle idee e alle rappresentazioni spirituali piuttosto che alle condizioni sociali e produttive loro soggiacenti - menziona la fantasmagoria nel paragrafo del primo libro del *Capitale* dedicato al tema del «feticismo della merce». Con questa espressione Marx indicava quel processo per cui, nel sistema di produzione capitalistico, il valore di scambio delle merci tendeva a essere percepito come una forma di *trasfigurazione* che nascondeva il processo produttivo che aveva generato le merci, le relazioni sociali che stavano alla base di questo processo produttivo, e il valore d'uso delle merci stesse. Dopo aver aperto il paragrafo con la celebre affermazione secondo cui «una merce sembra a prima vista una cosa ovvia, banale», ma «la sua analisi, tuttavia, rivela che è una cosa molto ingarbugliata, piena di sottigliezze metafisiche e di capricci teologici», al tempo stesso «sensibile e sovrasensibile [*sinnlich übersinnlich*]», Marx prosegue sostenendo che «l'enigma della forma merce consiste nel fatto che, a guisa di specchio, essa rinvia agli uomini l'immagine dei caratteri sociali del loro lavoro come caratteri oggettuali degli stessi prodotti del lavoro, proprietà naturali sociali di questi oggetti»; in questo modo, nel caso di una merce di cui venga considerato il valore di scambio «il rapporto sociale ben determinato esistente fra gli uomini assume ai loro occhi la forma fantasmagorica [*die phantasmagorische Form*] di un rapporto fra cose». Ciò che rende una merce «fantasmagoria» e «feticcio», in altre parole, è il fatto che le relazioni sociali tra persone che hanno presieduto alla sua produzione e al loro scambio vengono trasfigurate in relazioni oggettive tra cose. Dietro la proiezione fantasmagorica del prezzo attribuito a una merce, stanno relazioni tra uomini che questa stessa proiezione tende a occultare.

Desideroso di rendere il proprio studio sui *passages* inattaccabile da un punto di vista marxista, e attento ai suggerimenti e alle critiche di Adorno anche a causa del tentativo di vedere finanziate le proprie ricerche da parte dell'Institut für Sozialforschung diretto da Horkheimer, Benjamin trovò dunque nel concetto di «fantasmagoria» il termine adatto per indicare il *medium* auratico in cui a suo parere era immersa la cultura materiale ottocentesca. Nella prima fase della lavorazione al *Passagenwerk* Benjamin aveva già tentato di giustificare in termini marxiani la propria visione onirica della cultura borghese: «Marx non ha forse insegnato che la borghesia come classe non può mai giungere a una coscienza completamente chiara di se stessa? E se questo è vero, non si è autorizzati a collegare l'idea della collettività sognante (che è la collettività borghese) alle sue tesi?»²¹. Nella fase di lavorazione successiva, in cui la struttura che avrebbe dovuto avere il libro sui *passages* venne presentata pubblicamente in due *exposés* redatti nel 1935 (in tedesco) e nel 1939 (in francese) con il titolo comune di *Parigi, la*

capitale del XIX secolo, è invece il concetto di «fantasmagoria» a essere convocato per denotare tutti quei frammenti di cultura su cui si posava il suo sguardo di storico. Uno storico attento non tanto ai grandi eventi privilegiati dalla storiografia tradizionale, quanto a quelle espressioni materiali, apparentemente irriflesse, della cultura ottocentesca, che erano «espressione» fisiognomica - e non semplice «riflesso» geometrico rovesciato, come in Marx - della struttura economico-produttiva soggiacente, e il cui potenziale rivoluzionario attendeva di essere attivato nel presente. In uno dei frammenti provenienti dalla seconda fase di lavorazione al *Passagenwerk* Benjamin propone quindi una definizione di fantasmagoria che la mette in diretta relazione con il tema marxiano del «feticismo della merce»: «La proprietà che compete alla merce in quanto suo carattere di feticcio [*Fetischcharakter*] è inerente alla stessa società produttrice di merci, non come essa è in sé, bensì come sempre si rappresenta e crede di comprendersi allorché essa fa astrazione dal fatto precisamente di produrre merci. L'immagine di sé che essa produce in questo modo e che essa è solita designare come la propria cultura corrisponde al concetto di *fantasmagoria* [*Phantasmagorie*]»²².

Nell'*exposé* del 1935, antologizzato in questa sezione, a essere qualificati come «fantasmagorici» sono le «esposizioni universali» parigine (tenutesi nel 1855, 1867, 1878, 1889, 1900, 1925, 1931, 1937). «luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce» e all'«industria dei divertimenti», «opera d'arte totale»²³ in cui il valore d'uso delle merci «passa in secondo piano» rispetto al valore di scambio e «la fantasmagoria della cultura capitalistica [*die Phantasmagorie der kapitalistischen Kultur*] raggiunge la sua più splendente realizzazione»; l'arredamento dell'*intérieur*, in cui il privato cittadino borghese «raccolge il lontano e il passato», trasformando il suo salotto in «un palco nel teatro del mondo»; «la folla» nella città ottocentesca, che Benjamin descrive come «il velo attraverso il quale la città familiare si rivolge al *flâneur* come fantasmagoria»²⁴. Nell'*exposé* del 1939, i riferimenti alla coppia «sogno-risveglio» scompaiono, e il concetto di «fantasmagoria» assume un ruolo centrale proponendosi come perno dell'interpretazione della cultura ottocentesca che avrebbe dovuto essere contenuta nel *Passagenwerk*. Nell'*Introduction* scritta *ex novo*, Benjamin afferma che lo scopo del suo studio avrebbe dovuto essere quello di spiegare come mai le «nuove forme di vita» e le «nuove creazioni prodotte dall'economia e della tecnica» nel corso del XIX secolo erano con il tempo «entrate nell'universo di una fantasmagoria [*dans l'univers d'une fantasmagorie*]»: una fantasmagoria che non consisteva in una trasposizione ideologica astratta, puramente concettuale, ma in una «illuminazione» concreta, che condizionava la loro «presenza sensibile», e che faceva sì che esse si *manifestassero* sensibilmente, concretamente, «in quanto fantasmagorie»²⁵.

La rilevanza del *Passagenwerk* per comprendere la teoria benjaminiana dei media non sta però solo nel fatto che le esposizioni universali e i musei delle cere, gli arredamenti dell'*intérieur* borghese e i *passages*, i grandi magazzini e i boulevard haussmanniani, i panorami e i diorami erano per Benjamin immersi nel medium auratico e trasfigurante di una fantasmagoria esperibile con i sensi, ma anche nel fatto che ognuno di essi, in quanto configurazione di uno spazio pubblico o privato in cui si stabiliva una particolare relazione tra il vicino e il lontano, il presente e il passato, poteva essere considerato a tutti gli effetti come un medium capace di inquadrare in un certo modo l'esperienza sensibile. Nel montaggio di tempi e di culture diverse proposto dal percorso attraverso i padiglioni delle esposizioni universali o le sale di un museo delle cere; nella *flânerie* all'aperto lungo gli scenografici boulevard haussmanniani o al coperto nello spazio seducente dei *passages*; nell'atmosfera soffusa degli edifici cilindrici che ospitavano i panorami, le cui pareti dipinte a 360 gradi proponevano l'esperienza di *un'immersione* avvolgente nel paesaggio o nella città; nel succedersi malinconico delle vedute di terre lontane e fiabesche che si offrivano agli spettatori incantati del *Kaiserpanorama*, di cui nel capitolo tratto da *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* Benjamin ricorda l'esperienza da bambino²⁶; infine, nel senso di trovarsi all'interno di un «guscio» protettivo disseminato di «tracce» della nostra presenza che veniva trasmesso dall'*intérieur* borghese: in tutte queste diverse situazioni venivano proposte agli abitanti della Parigi ottocentesca, secondo Benjamin, delle esperienze inedite, che in alcuni casi preannunciavano sviluppi mediali futuri - «Nel loro tentativo di produrre, nella natura rappresentata, trasformazioni fedeli fino all'illusione, i panorami rinviavano in anticipo, oltre la fotografia, al film e al film sonoro»²⁷ - e in altri contenevano un potenziale rivoluzionario che sarebbe pervenuto a maturazione solo in un'epoca successiva.

Questo valeva in particolar modo per i *passages*, luogo temporalmente ambigui, «fossili» di una città concepita come luogo di scavo nel medium della memoria, come leggiamo nel frammento *Scavare e ricordare* (1932)²⁸, in cui per Benjamin erano comparsi sul palcoscenico della storia un «vetro prematuro» e un «ferro venuto troppo presto»²⁹. Se da un lato infatti i *passages* erano per Benjamin un luogo di sogno e di regressione all'indietro nel tempo - «architetture in cui, come in un sogno, riviviamo la vita dei nostri genitori, dei nostri nonni, come il feto nel ventre materno rivive la vita animale»³⁰ - dall'altro essi erano l'espressione di una tecnica da cui solo l'epoca successiva - l'epoca delle architetture di vetro di Mies van der Rohe, di Gropius e di Le Corbusier - avrebbe saputo trarre tutte le conseguenze, risvegliandosi dal «sonno profondo» del XIX secolo. Fedele all'idea secondo cui nel *Passagenwerk* si poteva parlare di «due direzioni: quella che va dal passato al presente e

che presenta i *passages* ecc. come precursori, e quella che va dal presente al passato per far esplodere nel presente il compimento rivoluzionario di questi “precursori”»³¹, Benjamin vedeva *in nuce* nelle prime architetture di vetro e ferro dei *passages* la possibilità di superare definitivamente l'atmosfera auratica e fantasmagorica dell'*intérieur* borghese. Quest'ultimo viene descritto come un luogo in cui «l'abitazione diventa [...] guscio», un guscio che «reca in modo evidente l'impronta del suo abitatore»: «Il XIX secolo è stato, come nessun'altra epoca, morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far pensare all'interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di vetro viola con tutti i suoi accessori. È quasi impossibile trovare ancora qualcosa per cui il XIX secolo non abbia ancora inventato astucci. Orologi da tasca, pantofole, portauovo, termometri, carte da gioco: tutto ha il suo fodero, la sua passatoia, il suo rivestimento»³².

All'opposto di questo mondo chiuso e avvolto nelle pieghe del velluto e della «felpa», il rivestimento con cui la borghesia ottocentesca proteggeva l'aura degli oggetti che popolavano l'*intérieur*, si trovava secondo Benjamin la trasparenza cristallina dell'architettura di *vetro*, con cui era stato introdotto uno choc che aveva «scosso in modo radicale il concetto di guscio»³³.

L'opposizione tra *intérieur* e architettura di vetro viene descritta con grande chiarezza da Benjamin nel saggio del 1933 intitolato *Esperienza e povertà*³⁴. Qui l'*intérieur* viene presentato come «ambiente felpato» in cui «non c'è alcun luogo nel quale il suo abitante non abbia già lasciato la sua traccia: sulle mensole mediante ninnoli, sulle poltrone mediante una copertura, sulle finestre mediante qualcosa di trasparente, di fronte al camino mediante il parafuoco». Rispetto a questo spazio interamente plasmato dall'individuo che lo abita, il vetro si presenta come «materiale freddo e sobrio» in cui «è difficile lasciare tracce»: un materiale che è «nemico del segreto», «nemico del possesso», espressione di quella «nuova povertà» e di quella «nuova barbarie» - la ferma decisione di fare piazza pulita e di ricominciare da capo dopo la catastrofe della Prima guerra mondiale - che aveva tra i suoi obiettivi la cancellazione delle «tracce» e l'eliminazione *dell'aura*. «Le cose di vetro non hanno aura»: con la loro trasparenza, rendono impossibile la proiezione delle ombre fantasmagoriche *dell'intérieur* e diventano espressione di una nuova architettura potenzialmente rivoluzionaria, proprio come il cinema, con la sua funzione anti-auratica, avrebbe potuto esserlo nell'orizzonte delle arti. «Vivere nella casa di vetro [*im Glashaus*] - aveva già scritto Benjamin nel saggio sul Surrealismo del 1929 parlando di *Nadja* di Breton - è una virtù rivoluzionaria per eccellenza [...] una forma di ebbrezza, un esibizionismo morale di cui abbiamo grande bisogno»³⁵.

Riprendendo una coppia di concetti che, come abbiamo visto, gioca un ruolo centrale nel saggio sull'opera d'arte, si potrebbe dire che con l'architettura di vetro alla dimensione *culturale* dell'abitazione ottocentesca, retta dal culto dell'individuo e delle sue memorie, si sostituisce una concezione *espositiva* della casa, in cui la piena trasparenza si fa portatrice di una trasformazione profonda delle forme di vita sociali.

Nell'attribuire questa virtù rivoluzionaria all'architettura di vetro, Benjamin non era isolato. Alle sue spalle si trovava infatti tutta una serie di architetti e di scrittori che avevano individuato nel vetro il materiale da cui prendere le mosse per rifondare interamente la società, immaginando gli esiti utopici e, in alcuni casi, distopici, di una sua adozione su vasta scala. In Russia, già nel 1863, stimolato dall'eco internazionale che aveva avuto l'architettura del Crystal Palace eretto a Londra per l'esposizione internazionale del 1851, lo scrittore di orientamento materialista e socialista Cernysevskij aveva descritto la società del futuro nel romanzo *Che fare?* come una società utopica che avrebbe abitato grandi strutture di ferro e cristallo, interamente trasparenti, immerse nella vegetazione delle campagne. Cinquant'anni dopo, l'architettura di vetro sarebbe stata al centro delle visioni utopiche del poeta Chlebnikov nello scritto *Noi e le case* [*My i doma*] (1914-15), e poi dei progetti di giovani architetti sovietici come Leonidov e Krutikov. Contemporaneamente, però, vi fu chi, come Zamjatin nel suo romanzo *Noi* [*My*] (1920-21) o Ejzenstejn nel suo progetto di film irrealizzato intitolato *Glass House* (1926-30), vide nell'architettura di vetro lo spettro di un futuro distopico caratterizzato dalla trasparenza inesorabile e oppressiva di tutte le sfere della vita sociale.

In Germania, il principale teorico del potenziale rivoluzionario dell'architettura di vetro fu inizialmente Paul Scheerbart, con la sua *Glasarchitektur* [*Architettura di vetro*] del 1914, a cui si sarebbe poi rifatto Bruno Taut nei suoi libri visionari della fine degli anni Dieci - la *Alpine Architektur* (1917), la *Stadtkrone* [*Corona della città*] (1919) e il *Weltbaumeister* [*Il costruttore del mondo*] (1920) - così come il gruppo di architetti riunito da Taut con il nome di *Gläserne Kette* [*Catena di vetro*]. Agli scritti di Scheerbart Benjamin attribuiva un merito particolare: quello di aver saputo cogliere, alla vigilia della catastrofe della Prima guerra mondiale che avrebbe ridotto l'Europa in macerie, quel potenziale rivoluzionario del vetro, presente già *in nuce* nei *passages*, che solo la generazione successiva avrebbe saputo sviluppare pienamente. «Noi viviamo perlopiù in spazi chiusi, - scrive Scheerbart nel primo paragrafo della sua *Glasarchitektur*. - Essi costituiscono l'ambiente da cui si sviluppa la nostra civiltà. La nostra civiltà è in certa misura un prodotto della nostra architettura. Se vogliamo elevare il livello della nostra civiltà saremo quindi costretti, volenti o nolenti, a sovvertire la

nostra architettura. E questo ci riuscirà soltanto eliminando la chiusura degli spazi in cui viviamo. Ma ciò sarà possibile soltanto con l'introduzione dell'architettura di vetro, che permette alla luce del sole, al chiarore della luna e delle stelle di penetrare nelle stanze non solo da un paio di finestre, ma direttamente dalle pareti, possibilmente numerose, completamente di vetro, anzi di vetro colorato. Il nuovo ambiente che in tal modo ci creeremo dovrà portarci una nuova civiltà».

[A. S.]

Bibliografia.

Sul libro incompiuto *I «passages» di Parigi* (in questa antologia spesso menzionato come *Passagenwerk* o *Passagenarbeit*), cfr. N. Bolz e B. Witte (a cura di), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1984; H. Wismann (a cura di), *Walter Benjamin et Paris*, Les Editions du Cerf, Paris 1986; H. R. Jauss, *Traccia e aura. Osservazioni sui «Passages» di Walter Benjamin* (1987), trad. it. di M. Lipparini in «Intersezioni», 1987, n. 7, pp. 483-504; S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge-London 1989; H. Brüggenmann, *Passagen*, in M. Opitz ed E. Wizisla (a cura di), *Benjamins Begriffe* cit., pp. 573-618; K. McLaughlin e P. Rosen (a cura di), *Benjamin Now. Critical Encounters with «The Arcades Project»*, in «Boundary 2», xxx (2003), n. 1; B. Lindner, *Was ist das Passagen-Werk?*, in N. Schalz e P. Rautmann (a cura di), *Urgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. An Walter Benjamins Passagen-Projekt weiterschreiben. Ein Bremer Symposium*, Bremen 2006, pp. 77-94; B. Hanssen, *Walter Benjamin and The Arcades Project*, Continuum, London-New York 2006; G. Gurisatti, *Parigi, capitale del xix secolo. Walter Benjamin e la soglia della modernità*, in M. Vegetti (a cura di), *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*, Carocci, Roma 2009, pp. 79-117; I. Wohlfarth, *Die Passagenarbeit*, in B. Lindner (a cura di), *Benjamin Handbuch* cit., pp. 251-73; F. Desideri e M. Baldi, *Benjamin*, Carocci, Roma 2010, pp. 107-66.

Sul testo che Benjamin stesso riconosce essere stato all'origine del suo studio sui *passages*: L. Aragon, *Il paesano di Parigi* (1926), il Saggiatore, Milano 1996. Sulla relazione tra Benjamin e il Surrealismo, M. Cohen, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles - London 1993. Sui temi del sogno e del risveglio, centrali nella prima fase di lavorazione al *Passagenwerk*, cfr. H. Weidmann, *ErwachenjTraum* in M. Opitz ed E. Wizisla (a cura di), *Benjamins Begriffe* cit., pp. 341-62; W. Benjamin, *Träume*, a cura di B. Lindner, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008. Sul tema del «disincanto» nella filosofia tedesca tra le due guerre, N. Bolz, *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Kriegen*, Fink, München 1989. Di Kracauer, cfr. i saggi raccolti in *La massa come ornamento*, presentazione di R. Bodei, Prismi, Napoli 1982, e in particolare *Culto del divertimento*, pp. 79-84; sui temi della *Entzauberung* e della *Entmythologisierung* nei saggi di Kracauer degli anni Venti, cfr. l'introduzione di

Thomas Y. Levin e S. Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London 1995, pp. 1-30.

I passi di Marx sul «feticismo delle merci» e sulla «camera oscura» si trovano rispettivamente in *Il capitale*, a cura di A. Macchioro e B. Maffi, Utet, Torino 2009, libro I, pp. 148-63 (*Il carattere feticistico della merce e il suo segreto*) e in K. Marx e F. Engels, *L'ideologia tedesca*, Editori Riuniti, Roma 1958, pp. 22-23. Sulla lanterna magica e la fantasmagoria, cfr. M. Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Puf, Paris 1982; U. Hick, *Geschichte der optischen Medien*, Fink, München 1999, pp. 115-215 (*Licht-Spiele*); G. P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Marsilio, Venezia 1997; L. Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*, Nathan, Paris 1995; L. Mannoni, W. Nekes e M. Warner, *Eyes, Lies and Illusions*, Hayward Gallery, London 2004; L. Mannoni e D. Pesenti Campagnoni, *Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema*, introduzione di Francis Ford Coppola, il Castoro - Museo Nazionale del Cinema, Torino 2009; B. von Dewitz e W. Nekes (a cura di), *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*, Steidl, Göttingen 2002; T. Gunning, *The Long and the Short of It: Centuries of Projecting Shadows, from Natural Magic to the Avant-Garde*, in S. Douglas e C. Eamon (a cura di), *Art of Projection*, Cantz, Ostfildern 2009, pp. 23-35. Sui panorami, B. Comment, *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*, Nicolai, Berlin 2000.

Su Benjamin, l'architettura e la città, cfr. L. Andreotti (a cura di), *Spielraum: W. Benjamin et l'architecture*, prefazione di J.-P. Dollé, Editions de La Villette, Paris 2011; P. Menzio, *Orientarsi nella metropoli: Walter Benjamin e il compito dell'artista*, Moretti & Vitali, Bergamo 2002; P. Simay (a cura di), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville, l'éclat*, Paris-Tel Aviv 2005; S. Füzessey e P. Simay (a cura di), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin, l'éclat*, Paris-Tel Aviv 2008. Il libro da cui Benjamin cita la frase secondo cui l'architettura nel corso del XIX secolo sarebbe stata il «subconscio» della società è S. Giedion, *Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig-Berlin 1928. Sulle esposizioni universali, j cfr. *Paris et ses expositions universelles. Architectures, 1855-1937*, Editions du Patrimoine-Centre des Monuments Nationaux, Paris 2008; C. Demeulenaere-Douyère (a cura di), *Exotiques expositions. Les expositions universelles et les cultures extra-européennes. France, 1855-1937*, Somogy éditions d'art - Archives Nationales, Paris 2010.

Sulle valenze utopiche e distopiche attribuite all'architettura di vetro I nella cultura russa e poi sovietica, cfr. N. G. Cernysevskij, *Che fare?* (1863), introduzione di E. Fiorani e F. Leonetti, Garzanti, Milano 2004; il saggio di Chlebnikov *Noi e le case* [*My i doma*] (1914-15) si trova in traduzione inglese in V. Khlebnikov, *Ourselves and Our Buildings. Creators of Streetsteads*, in Id., *The King of Time. Selected Writings of the Russian Futurian*, a cura di C. Douglas, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1985, pp. 133-43; sulla «città volante» progettata da Krutikov, cfr. *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, Solomon R. Guggenheim i Museum, New York 1992; E. Zamjatin, *Noi*, a cura di S. Moriggi, Lupetti, Milano 2009; sul tema della «città di vetro» nella letteratura russa e nelle avanguardie sovietiche, cfr. A. D'Amelia, *Paesaggio con figure. Letteratura e arte nella Russia moderna*, Carocci,

Roma 2009, pp. 161-204; l'edizione più completa delle note e dei disegni di Ejzenstejn per il progetto di film non realizzato *Glass House* si trovano in traduzione francese in S. M. Eisenstein, *Glass House*, introduzione, note e commenti di F. Albera, Les presses du réel, Dijon 2009, contenente anche un saggio di François Albera intitolato *Destruction de la forme et transparence. «Glass House»: du projet de film au film comme projet* (pp. 81-101); su *Glass House*, cfr. anche A. Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, pp. 95-112, e Id., «“La Maison de verre - contre l'automatisme!” *Glass House*, les utopies de la transparence et le cinématisme de l'architecture de verre», in A. Somaini, *Les Possibilités du montage, Balázs, Benjamin, Eisenstein*, Mimesis France, Paris 2012, pp. 69-114.

Per quanto riguarda invece la riflessione sull'architettura di vetro in ambito tedesco negli anni Dieci e nei primi anni Venti, cfr. di P. Scheerbart, *Architettura di vetro* (1914), con un saggio di G. Schiavoni, Adelphi, Milano 1982; i libri pubblicati da Bruno Taut durante la Prima guerra mondiale e nell'immediato dopoguerra: *Alpine Architektur* (1917), ora in M. Schirren, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopia - A Utopia*, Prestel, München 2004; *Die Stadtkrone* (1919), con contributi di P. Scheerbart, E. Baron, A. Behne; con una postfazione alla nuova edizione di M. Speidel, Mann, Berlin 2002; *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik* (1920), a cura e con una postfazione alla nuova edizione di M. Speidel, Mann, Berlin 1999.

Scavare e ricordare

Il linguaggio ci ha fatto capire, senza possibilità di equivoci, che la memoria non è uno strumento, bensì il medium stesso, per la ricognizione del passato. È il medium di ciò che si è esperito, allo stesso modo in cui la terra è il medium in cui sono sepolte le città antiche. Chi cerca di accostarsi al proprio passato sepolto deve comportarsi come un individuo che scava. Soprattutto non deve temere di tornare continuamente a uno stesso identico stato di cose - di disperderlo come si disperde la terra, di rivoltarlo come si rivolta la terra stessa. Giacché gli «stati di cose» non sono altro che strati che consegnano, solo dopo la ricognizione più accurata, ciò che giustifica tale scavo. Ossia le immagini, che, strappate a tutti i precedenti contesti, per il nostro sguardo ulteriore sono dei gioielli in abiti sobri: come i torsi nella galleria del collezionista. Ed è sicuramente utile, nello scavare, procedere secondo un progetto. È comunque altrettanto indispensabile il colpo di vanga che procede con prudenza e a tentoni nell'oscuro regno della terra. E s'inganna su ciò che è più importante chi fa solo l'inventario degli oggetti ritrovati e non sa indicare nel terreno odierno esattamente il luogo in cui era conservato l'antico. Così i ricordi veri devono non tanto procedere riferendo, quanto piuttosto designare esattamente il luogo nel quale colui che ricerca si è impadronito di loro. In maniera epica e rapsodica nel senso più stretto del termine, il ricordo reale deve dunque offrire anche un'immagine di colui che si sovviene, allo stesso modo in cui un buon resoconto archeologico non deve limitarsi a indicare gli strati da cui provengono i propri reperti, ma anche e soprattutto quelli che è stato necessario attraversare in precedenza.

Esperienza e povertà

Nei nostri libri di lettura c'era la favola del vecchio che, sul letto di morte, dà ad intendere ai figli che nella sua vigna è nascosto un tesoro. Loro non avevano che da scavare. Scavarono, ma del tesoro nessuna traccia. Quando però giunge l'inverno, la vigna rende come nessun'altra nell'intera regione. I figli allora si rendono conto che il padre aveva lasciato loro un'esperienza: non nell'oro sta la fortuna, ma nell'operosità. Esperienze simili ce le hanno poste di fronte, in modo minaccioso o bonario, finché non siamo «cresciuti»: «Giovane imberbe, vuoi già metter bocca». «Devi ancora farne di esperienza». Si sapeva anche con precisione cosa fosse l'esperienza: sempre le persone più anziane l'avevano comunicata ai più giovani. Concisamente, con l'autorità della vecchiaia, nei proverbi; prolissamente, con la sua loquacità, nei racconti; talvolta narrando paesi stranieri, al camino, davanti a figli e nipoti. Ma dov'è andato a finire tutto questo? Chi incontra ancora gente capace di raccontare qualcosa come si deve? Dove oggi i moribondi pronunciano parole ancora così durevoli, da tramandarsi, come un anello, di generazione in generazione? A chi oggi viene ancora in aiuto un proverbio? Chi vorrà anche solo tentare di cavarsela con la gioventù, rimandando alla propria esperienza?

Una cosa è chiara: le quotazioni dell'esperienza sono cadute, e questo in una generazione che, nel 1914-18, aveva fatto una delle più mostruose esperienze della storia mondiale. Forse questo non è così strano come sembra. Non si poteva già allora constatare che la gente se ne tornava muta dai campi di battaglia? Non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile. Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana di libri di guerra, era tutt'altro che esperienza che scorre dalla bocca all'orecchio. No, non era strano. Poiché mai esperienze sono state smentite più a fondo di quelle strategiche attraverso la guerra di posizione, di quelle economiche attraverso l'inflazione, di quelle fisiche attraverso la fame, di quelle morali attraverso i potenti. Una generazione, che era andata a scuola ancora con il tram a cavalli, stava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui niente era rimasto immutato tranne le nuvole, e nel centro - in un campo di forza di esplosioni e di correnti distruttrici - il minuto e fragile corpo umano.

Con questo immenso sviluppo della tecnica una miseria del tutto nuova ha colpito gli uomini. E il rovescio di questa miseria è

l'opprimente ricchezza d'idee che con la rivitalizzazione di astrologia e sapienza yoga, Christian Science e chiromanzia, vegetarianismo e gnosi, scolastica e spiritismo si è diffusa tra - o meglio, sopra - la gente. Perché qui non ha luogo un'autentica rivitalizzazione, ma una galvanizzazione. Viene da pensare ai grandiosi dipinti di Ensor, in cui un'immagine spettrale riempie le strade di grandi città: borghesucci mascherati carnevalescamente, contorte maschere incipriate di farina, corone di lustrini sulla fronte, si rotolano imprevedibili lungo le vie. Questi dipinti, forse, non sono nient'altro che immagine dell'orrenda e caotica *Renaissance*, nella quale così tanti ripongono le loro speranze. Di nuovo qui risulta nel modo più chiaro che la nostra povertà di esperienza è solo una parte di quella grande povertà, che ha nuovamente ricevuto un volto di un'acutezza e precisione simile a quello del mendicante nel Medioevo. Che valore ha allora l'intero patrimonio culturale, se proprio l'esperienza non ci congiunge a esso? A cosa porti simularla o carpirla con l'inganno, questo il raccapricciante guazzabuglio di stili e di visioni del mondo del secolo scorso ce l'ha reso troppo chiaro, per dover ritenere disonorevole confessare la nostra povertà. Sì, ammettiamolo: questa povertà di esperienza non è solo povertà nelle esperienze private, ma nelle esperienze dell'umanità in generale. E con questo una specie di nuova barbarie.

Barbarie? Proprio così. Diciamo questo per introdurre un nuovo positivo concetto di barbarie. A cosa mai è indotto il barbaro dalla povertà di esperienza? È indotto a ricominciare da capo; a iniziare dal nuovo; a farcela con il poco: a costruire a partire dal poco e inoltre a non guardare né a destra né a sinistra. Tra i grandi creatori ci sono sempre stati gli implacabili, che per prima cosa facevano piazza pulita. Essi infatti volevano avere un tavolo per disegnare; sono stati dei costruttori. Così un costruttore fu Descartes, che per prima cosa per tutta la sua filosofia non voleva avere nient'altro che un'unica certezza: «Penso, dunque sono», e da questa prese le mosse. Anche Einstein era un costruttore di tal genere, cui improvvisamente dell'intero vasto mondo della fisica proprio niente interessava più di una singola, piccola discordanza tra le equazioni di Newton e le esperienze dell'astronomia. E questo stesso «cominciare da capo» lo avevano ben presente gli artisti quando facevano riferimento ai matematici e, come i cubisti, costruivano il mondo da forme stereometriche o quando, come Klee, prendevano a proprio modello gli ingegneri. Perché le figure di Klee sono, per così dire, progettate sul tavolo da disegno e, come una buona macchina, anche nella carrozzeria, obbedisce soprattutto alle necessità del motore, così quelle nell'espressione dei loro lineamenti obbediscono soprattutto al loro «interno». All'interno piuttosto che all'interiorità: questo le rende barbariche.

Qua e là le migliori «teste» hanno già da tempo cominciato a

familiarizzare con queste cose. Una totale mancanza d'illusioni nei confronti dell'epoca e ciononostante un pronunciarsi senza riserve per essa: questo è il loro carattere distintivo. È la stessa cosa che il poeta Bert Brecht precisi come il comunismo non sia la giusta ripartizione della ricchezza ma della povertà, o che il precursore dell'architettura moderna, Adolf Loos, dichiarò: «Io scrivo solo per uomini che possiedono un moderno sentire. Per uomini che si struggono nella nostalgia del Rinascimento o del Rococò, io non scrivo». Un artista così «ad incastro», come il pittore Paul Klee, ed uno così programmatico, come Loos - entrambi rifuggono dall'immagine umana tradizionale, solenne, nobile, fregiata di tutte le offerte sacrificali del passato, per rivolgersi al nudo uomo del nostro tempo che, strillando come un neonato, se ne giace nelle sudicie fasce di quest'epoca. Nessuno lo ha salutato in modo più lieto e ridente di Paul Scheerbart. Di questi ci sono romanzi che da lontano assomigliano a quelli di un Jules Verne, ma a grande differenza di Verne, nelle cui opere sono sempre piccoli *rentiers* francesi o inglesi a volare in giro per lo spazio nei più fantastici veicoli, Scheerbart si è interessato del problema di cosa apportino i nostri telescopi, i nostri aeroplani e missili degli uomini di allora per del tutto nuove, interessanti e amabili creature. Del resto queste creature parlano già in una lingua completamente nuova. E precisamente ciò che la caratterizza è la disposizione per l'arbitrario elemento costruttivo, in contrapposizione quindi all'organico. Questo è il tratto inconfondibile presente nella lingua degli uomini o piuttosto della gente di Scheerbart; poiché la somiglianza con l'uomo - questo principio fondamentale dell'umanesimo - essa la rifiuta. Perfino nei suoi nomi propri; Peka, Labu, Sofanti e simili si chiama la gente nel libro, che trae il nome dal proprio eroe: «Lesabéndio». Anche i russi danno volentieri ai loro figli dei nomi «disumanizzati»: li chiamano Ottobre come il mese della Rivoluzione, o «Pjatilekta» secondo il Piano Quinquennale, o «Aviachim» secondo il nome di una compagnia aerea. Nessun rinnovamento tecnico del linguaggio, ma la sua mobilitazione al servizio della lotta o del lavoro; in ogni caso al servizio della trasformazione della realtà, non della sua descrizione.

Scheerbart comunque, per ritornare di nuovo a lui, pone un gran valore nel far alloggiare la sua gente - e, secondo l'esempio di questa, i propri concittadini - in quartieri conformi alla sua posizione: in case di vetro regolabili e mobili, come intanto ne costruivano Loos e Le Corbusier. Non per niente il vetro è un materiale così duro e liscio, a cui niente si attacca. Ma anche un materiale freddo e sobrio. Le cose di vetro non hanno «aura». Il vetro è soprattutto il nemico del segreto. È anche il nemico del possesso. Il grande scrittore André Gide ha detto una volta: «Tutte le cose che voglio possedere, diventano per me opache». Gente come Scheerbart non sogna forse di costruzioni in vetro proprio perché

propugna una nuova povertà? Ma forse qui dice di più un confronto della teoria. Se qualcuno entra in una stanza borghese degli anni Ottanta, allora, in tutta la comoda e tranquilla «agiatezza» che essa irradia, l'impressione: «Qui tu non hai niente da cercare» è la più forte. Qui non hai niente da cercare - perché qui non c'è alcun luogo nel quale il suo abitante non abbia già lasciato la sua traccia: sulle mensole mediante ninnoli, sulla poltrona mediante una copertura, sulle finestre mediante qualcosa di trasparente, di fronte al camino mediante il parafuoco. Da qui aiuta ad andare avanti, molto avanti, una bella espressione di Brecht: «Cancella le tracce» dice il *refrain* nella prima poesia del *Lesebuch für Städtebewohner* [*Libro di lettura per gli abitanti della città*]. Qui nella stanza borghese è diventato abitudine l'atteggiamento opposto. E d'altra parte l'*intérieur* obbliga il suo abitante a prendere il maggior numero di abitudini, che sono più commisurate all'*intérieur* in cui questi vive, che a lui stesso. Questo lo capisce chiunque ancora conosca l'assurdo stato d'animo in cui cadevano gli abitanti di questi ambienti felpati, quando nella loro dimora qualcosa andava in pezzi. Lo stesso loro modo di irritarsi - e questa passione, che a poco a poco comincia ad estinguersi, la sapevano accentuare magistralmente - era soprattutto la reazione di un uomo, cui è stata cancellata «la traccia dei suoi giorni terreni»¹. Questo sono riusciti a farlo Scheerbart con il suo vetro e il Bauhaus con il suo acciaio: hanno costruito degli spazi in cui è difficile lasciare tracce. «Secondo quanto detto - spiegava Scheerbart vent'anni fa - noi possiamo ben parlare di una «cultura del vetro». Il nuovo ambiente di vetro trasformerà completamente l'uomo. E c'è solo da desiderare che la nuova civiltà del vetro non trovi troppi oppositori».

Povertà di esperienza: questo non lo si deve intendere come se gli uomini anelassero a una nuova esperienza. No, essi desiderano essere esonerati dalle esperienze, desiderano un ambiente in cui possano far risaltare la propria povertà, quella esteriore e in definitiva anche quella interiore, in modo così netto e chiaro che ne venga fuori qualcosa di decente. Gli uomini non sono neanche sempre ignari o privi di esperienza. Spesso si può dire il contrario: hanno «divorato» tutto, la «cultura» e l'«uomo», e ne sono divenuti più che sazi e stanchi. Nessuno più di loro si sente colpito dalle parole di Scheerbart: «Siete tutti così stanchi - e in realtà solo perché non concentrate tutti i vostri pensieri su un piano del tutto semplice eppur grandioso». Alla stanchezza segue il sonno e allora non è per niente strano che il sogno ricompensi per la tristezza e lo scoraggiamento del giorno e mostri realizzata quella esistenza del tutto semplice ma grandiosa, per la quale nello stato di veglia manca la forza. L'esistenza di Topolino per l'uomo di oggi è un sogno di questo genere. Questa esistenza è piena di meraviglie, che non solo superano quelle della tecnica, ma si prendono gioco di esse. Perché

ciò che in queste è più notevole, è certo il fatto che tutte quante senza macchinari, improvvisate, saltano fuori dal corpo di Topolino, dei suoi partigiani e dei suoi persecutori, dai più comuni mobili, così come da un albero, dalle nubi o da un lago. Natura e tecnica, primitività e *comfort* qui sono diventati perfettamente una cosa sola e agli occhi della gente, stancatasi delle complicazioni senza fine della vita quotidiana e per la quale il fine della vita affiora solo come un lontanissimo punto di fuga in un'infinita prospettiva di mezzi, appare liberante un'esistenza che in ogni frangente basta a se stessa nel modo più semplice e contemporaneamente più confortevole, in cui un'auto non pesa più di un cappello di paglia e il frutto sull'albero si arrotonda così velocemente come la navicella di un aerostato. Ed ora noi vogliamo per una volta mantenere le distanze, retrocedere.

Siamo divenuti poveri. Abbiamo ceduto un pezzo dopo l'altro dell'eredità umana, spesso abbiamo dovuto depositarlo al Monte di pietà a un centesimo del valore, per riceverne in anticipo la monetina dell'«attuale». La crisi economica è alle porte, dietro di esse un'ombra, la guerra che avanza. Star saldi è divenuto oggi affare dei pochi potenti, che, lo sa Iddio, non sono più umani dei molti; nella maggior parte dei casi più barbari, ma non alla buona maniera. Gli altri allora devono prepararsi, di nuovo e con poco. Lo fanno insieme a quegli uomini che del radicalmente nuovo hanno fatto la loro causa e lo hanno fondato su comprensione e rinuncia. Nelle loro costruzioni, immagini e storie l'umanità si prepara a sopravvivere alla cultura, se questo è necessario. E quel che è più importante, lo fa ridendo. Forse a tratti questo riso suona barbaro. Bene. Talvolta il singolo può pure cedere un po' d'umanità a quella massa, che un giorno gliela renderà con interessi e interessi raddoppiati.

Kaiserpanorama

Una grande attrattiva del *Kaiserpanorama*, consisteva nel fatto che era uguale dove si cominciasse il giro delle vedute di terre lontane. Infatti, poiché la struttura con dinnanzi le sedie si spostava in tondo, ciascuna veduta scorreva davanti a tutte le postazioni, e da queste, attraverso una doppia finestra, si osservava la sua sbiadita lontananza. Posto se ne trovava sempre. E specialmente verso la fine della mia infanzia, quando la moda già volgeva le spalle al *Kaiserpanorama*, ci si abituò a viaggiare in un locale semideserto. La musica, che in seguito rese così stancante viaggiare con il film visto che per causa sua l'immagine alla quale la fantasia potrebbe nutrirsi si decompone - la musica nel *Kaiserpanorama* non esisteva. Mi sembra invece che un effetto insignificante, anzi addirittura fastidioso sia superiore a tutta quella mendace magia che pastorali tessono intorno a oasi, marce funebri intorno alle rovine di muri. Era uno scampanello che risonava pochi secondi prima che l'immagine si spostasse con uno scatto per lasciar posto inizialmente a un vuoto e poi all'immagine successiva. E ogni volta che echeggiava, le montagne dalla vetta ai piedi, le città con le loro lucenti finestre, le stazioni con il loro fumo giallo, i vigneti fin nella più minuscola foglia, si permeavano di una malinconica atmosfera di addio. Per la seconda volta acquistai la convinzione - perché in precedenza la suscitava quasi regolarmente la vista già della prima immagine - che per quella volta era impossibile sfruttare appieno le meraviglie in quell'unica seduta. E allora nasceva il proposito - mai mantenuto - di tornare di nuovo il giorno dopo. Ma prima ancora che avessi preso una decisione definitiva, l'intera struttura, da cui mi separava il rivestimento in legno, trasaliva; nella sua piccola cornice l'immagine barcollava per svignarsela presto verso sinistra. Le arti che sopravvivevano in questo luogo sono sorte con il diciannovesimo secolo. Non proprio presto, ma comunque in tempo per salutare ancora il Biedermeier. Daguerre aveva inaugurato il suo panorama nel 1822 a Parigi. Da allora queste chiare, rilucenti cassette, gli acquari della lontananza e del passato, sono di casa su tutti i corsi e le promenade alla moda. E qui come nei *passages* e nei chioschi hanno volentieri tenuto occupati snob e artisti prima di diventare il locale al cui interno i bambini stringevano amicizia con il globo, dei cui cerchi il più gradevole - il meridiano più bello, più illustrato - attraversava il *Kaiserpanorama*. Quando vi entrai per la prima volta, era ormai passato il

tempo delle vedute più delicate. L'incanto tuttavia, il cui ultimo pubblico erano i bambini, non si era smarrito. Così, davanti all'immagine trasparente della cittadina di Aix, un pomeriggio esso cercò di convincermi che, in una fase la quale tuttavia nulla aveva in comune con le altre della mia vita, avevo già giocato nella luce color oliva che fluisce dalle foglie di platano del Cours Mirabeau. Perché questo avevano di strano i viaggi: che il loro mondo lontano non sempre era estraneo e la nostalgia da essa risvegliata in me non sempre seduceva verso l'ignoto, ma anzi talvolta era quella più mite di un ritorno verso casa. Ma questo era forse opera dell'illuminazione a gas che si posava soave su tutte le cose. E quando pioveva non dovevo, soffermarmi presso i manifesti sui quali, su due colonne, erano elencate con precisione le cinquanta immagini - entravo all'interno e qui nei fiordi e sulle palme da cocco ritrovavo la medesima luce che a sera, mentre facevo i compiti, rischiara lo scrittoio. A meno che un guasto nell'illuminazione non causasse all'improvviso quella strana penombra in cui il colore svaniva dal paesaggio. Allora se ne stava discreto sotto un cielo di cenere; era come se appena prima avessi ancora potuto sentire vento e campane, se solo fossi stato più attento.

Parigi, la capitale del XIX secolo

[Exposé del 1935]

Le acque sono azzurre e gli
arbusti sono rosa;
la sera è dolce da vedere;
È l'ora del passeggio. Le grandi
signore vanno
a spasso; dietro a loro vanno
piccole signore.
NGUYEN-TRONG-HIEP, *Paris*
capitale de la France.
Recueil de vers, Hanoi 1897.
Poesie XXV.

1. *Fourier o i «passages»*.

De ces palais les colonnes
magiques
À l'amateur montrent de toutes
parts,
Dans les objets qu'étaient leurs
portiques,
Que l'industrie est rivale des arts.
Nouveaux tableaux de Paris
(1828).

La maggior parte dei *passages* di Parigi sorge nei quindici anni dopo il 1822. La prima condizione del loro sorgere è l'alta congiuntura del mercato tessile. Cominciano ad apparire i *magasins de nouveautés*, i primi *établissements* che tengono grossi depositi di merci. Essi sono i precursori dei grandi magazzini. Era allora che Balzac scriveva: «Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleur depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis». I *passages* sono un centro del commercio di articoli di lusso. Nel loro arredamento l'arte entra al servizio del commerciante. I contemporanei non si stancano di ammirarli. A lungo restano un centro di attrazione per gli stranieri. Una *Guida illustrata di Parigi* dice: «Questi *passages*, recente invenzione del lusso industriale, sono corridoi ricoperti di vetro e dalle pareti rivestite di marmo, che attraversano interi caseggiati, i cui proprietari si sono uniti per queste speculazioni. Sui due lati di questi corridoi, che ricevono luce dall'alto, si succedono i più eleganti negozi, sicché un passaggio del genere è una città, anzi un mondo in miniatura». I *passages* sono la scena

della prima illuminazione a gas.

La seconda condizione del sorgere dei *passages* è data dagli inizi della costruzione in ferro. L'Impero aveva visto in questa tecnica un contributo al rinnovamento dell'architettura in senso greco-antico. Il teorico dell'architettura Bötticher esprime la convinzione generale quando dice che «per quanto riguarda le forme artistiche del nuovo sistema» deve valere «il principio formale della maniera ellenica». L'*empire* è lo stile del terrorismo rivoluzionario, per cui lo Stato è fine a se stesso.

Figura 8.

Germaine Krull, *Passage du Caire, Paris*, 1926.



Come Napoleone misconobbe la natura funzionale dello Stato come strumento di dominio della classe borghese, così gli architetti del suo tempo misconobbero la natura funzionale del ferro, con cui il principio costruttivo si avvia a trionfare nell'architettura. Questi architetti danno ai sostegni in ferro la forma di colonne pompeiane, alle fabbriche quella di case d'abitazione, come più tardi le prime stazioni cercano di imitare gli chalet. «La costruzione assume il ruolo

del subcosciente»¹. Ciononostante, il concetto di ingegnere, che deriva dalle guerre rivoluzionarie, comincia ad affermarsi, e cominciano le lotte fra costruttori e decoratori, Ecole Polytechnique ed Ecole des Beaux-Arts.

Per la prima volta nella storia dell'architettura appare, col ferro, un materiale di costruzione artificiale. Esso subisce un'evoluzione il cui ritmo si accelera nel corso del secolo. Questa evoluzione riceve un impulso decisivo quando si vede che la locomotiva, con cui si sono fatti esperimenti a partire dalla fine degli anni '20, funziona solo su binari di ferro. Il binario diventa la prima parte montabile in ferro, l'antesignano del pilone. Si evita il ferro nelle case di abitazione, e lo si impiega nei *passages*, nei padiglioni delle esposizioni, nelle stazioni ferroviarie - che sono tutte costruzioni a scopi di transito. Nello stesso tempo si estende il campo di applicazione architettonica del vetro. Ma le premesse sociali di una sua più ampia utilizzazione come materiale edilizio si ritrovano solo cent'anni dopo. Ancora nell'*Architettura di vetro* di Scheerbart (1914) essa appare in un quadro utopistico.

Chaque époque rêve la suivante.

Michelet, . *Avenir! Avenir!*

Alla forma del nuovo mezzo di produzione, che, all'inizio, è ancora dominata da quella del vecchio (Marx), corrispondono, nella coscienza collettiva, immagini in cui il nuovo si compenetra col vecchio. Si tratta di immagini di desiderio, in cui la collettività cerca di eliminare o di trasfigurare l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti del sistema produttivo sociale. Emerge insieme, in queste immagini, l'energica tendenza a distanziarsi dall'invecchiato - e cioè dal passato più recente. Queste tendenze rimandano la fantasia, che ha tratto impulso dal nuovo, al passato originario. Nel sogno in cui, a ogni epoca, si manifesta in immagini la seguente, questa appare sposata a elementi della storia originaria, e cioè di una società senza classi. Le esperienze della quale, depositate nell'inconscio della collettività, producono, compenetrandosi col nuovo, l'utopia, che lascia le sue tracce in mille configurazioni della vita, dalle costruzioni durevoli alle mode effimere.

Tali circostanze sono riconoscibili nell'utopia di Fourier. Essa deve il suo impulso più intimo all'apparizione delle macchine. Ma ciò non appare direttamente dalle sue esposizioni, che partono dall'immoralità del commercio, e dalla falsa morale addetta al loro servizio. Il *phalanstère* deve ricondurre gli uomini a condizioni in cui la moralità risulti superflua. La sua complicatissima organizzazione appare come un macchinario. Gli addentellati delle *passions*, la complessa

interazione delle *passions mécanistes* con la *passion ca-baliste*, sono rappresentazioni analogiche primitive della macchina nel materiale psicologico. Questo macchinario umano produce il paese della cuccagna, l'antichissimo simbolo del desiderio che l'utopia di Fourier ha riempito di nuova vita.

Fourier ha visto nei *passages* il canone architettonico del *phalanstère*. La loro riformulazione in chiave reazionaria da parte di Fourier è significativa: mentre essi servono in origine a scopi commerciali, diventano in lui luoghi di abitazione. Il *phalanstère* è una città di *passages*. Fourier introduce, nel rigido mondo delle forme dell'Impero, l'idillio colorato del Biedermeier. Il suo splendore dura, affievolito, fino a Zola: che accoglie le idee di Fourier nel *Travail*, come prende congedo dai *passages* nella *Thérèse Raquin*. - Marx ha preso (contro Carl Grün) le difese di Fourier, e ha sottolineato la sua «grandiosa concezione dell'uomo». E ha anche attirato l'attenzione sullo humour di Fourier. E in realtà Jean Paul, nella *Levana*, è altrettanto affine al Fourier pedagogo quanto Scheerbart, nella sua *Architettura di vetro*, lo è al Fourier utopista.

2. Daguerre o i panorami.

Soleil, prends garde à toi!

A. J. WIERTZ, *Œuvres littéraires*, Paris 1870.

Come l'architettura comincia a sfuggire all'arte nella costruzione in ferro, così fa, a sua volta, la pittura nei panorami. L'apice della diffusione dei panorami coincide con l'apparizione dei *passages*. Si tentava in tutti i modi, con ogni sorta di espedienti tecnici, di fare dei panorami le sedi di una perfetta imitazione della natura. Si cercava di riprodurre la successione del giorno nel paesaggio; il sorgere della luna, il rumore delle cascate. David consiglia ai suoi allievi di disegnare i panorami dal vero. Nel loro tentativo di produrre, nella natura rappresentata, trasformazioni fedeli fino all'illusione, i panorami rinviavano in anticipo, oltre la fotografia, al film e al film sonoro.

Contemporanea ai panorami è una letteratura panoramatica. *Le livre des Cent-et-Un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris*, *La grande ville*, fanno parte di essa. In questi libri si prepara il lavoro letterario collettivo a cui Girardin, negli anni '30, creò una sede nel feuilleton. Essi consistono di singoli schizzi la cui veste aneddotica corrisponde al primo piano dei panorami (rappresentato plasticamente), mentre lo sfondo informativo corrisponde al loro sfondo dipinto. Questa letteratura è panoramatica anche socialmente. Per l'ultima volta l'operaio appare, fuori della sua classe, come figura

di contorno di un idillio.

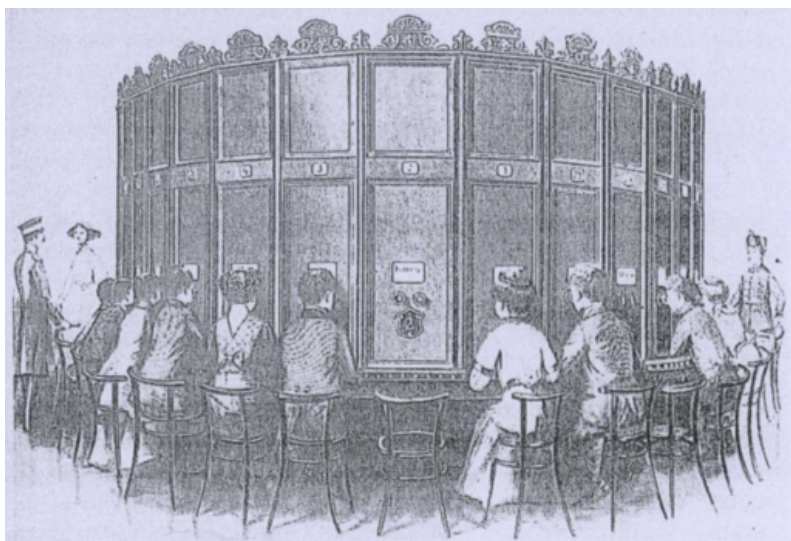
I panorami, che annunciano un rivolgimento nel rapporto dell'arte con la tecnica, sono insieme anche espressione di un nuovo sentimento della vita. Il cittadino, la cui superiorità politica sulla campagna si manifesta ripetutamente nel corso del secolo, compie il tentativo di importare il paesaggio nella città. La città, nei panorami, si amplia a paesaggio, come farà più tardi, in forma più sottile, per il *flâneur*. Daguerre è allievo del pittore di panorami Prévost, il cui atelier si trova nel passage des Panoramas. Descrizione dei panorami di Prévost e Daguerre. Nel 1839 il panorama di Daguerre brucia. Nello stesso anno egli annuncia la scoperta della dagherrotipia.

Arago presenta la fotografia in un discorso alla Camera. Egli le assegna il posto che le compete nella storia della tecnica, e pronostica le sue applicazioni scientifiche. Per contro gli artisti cominciano a discutere il suo valore estetico. La fotografia conduce alla distruzione del vasto ceto professionale dei ritrattisti in miniatura. Ciò non accade solo per ragioni economiche. La prima fotografia era artisticamente superiore al ritratto in miniatura. La ragione tecnica di questa superiorità è nel lungo tempo di posa, che richiedeva la massima concentrazione della persona ritratta. La ragione sociale è che i primi fotografi appartenevano all'avanguardia e che la loro clientela usciva in gran parte da questa. L'anticipo di Nadar sui suoi colleghi di mestiere si rivela nella sua iniziativa di scattare fotografie nel sistema di canalizzazione di Parigi. Con ciò, per la prima volta, si attribuisce all'obiettivo la capacità di effettuare scoperte. La sua importanza diventa tanto maggiore quanto più è sentito come problematico, alla luce della nuova realtà tecnica e sociale, l'elemento soggettivo dell'informazione pittorica e grafica.

L'esposizione universale del 1855 ha per la prima volta una mostra speciale dedicata alla fotografia. Nello stesso anno Wiertz pubblica il suo grande articolo sulla fotografia, in cui le assegna il compito di illuminare filosoficamente la pittura. Compito che egli intendeva, come appare dai suoi quadri, in senso politico. Wiertz può essere quindi considerato il primo che ha (se non previsto) postulato il montaggio come impiego agitatorio della fotografia. Col crescente sviluppo delle comunicazioni diminuisce il valore informativo della pittura. Per reazione alla fotografia, essa comincia con l'accentuare gli elementi coloristici del quadro. Quando l'impressionismo cede il passo al cubismo, la pittura si è creata un dominio più ampio, in cui la fotografia, per il momento, non può seguirla. La fotografia, a sua volta, a partire dalla metà del secolo, contribuisce potentemente a estendere l'ambito dell'economia mercantile, offrendo sul mercato in quantità illimitata personaggi, scene, avvenimenti, che non sarebbero mai stati utilizzabili o potevano esserlo solo come immagini per un cliente.

Figura 9.

Stampa raffigurante il *Kaiserpanorama* realizzato da August Fuhrmann a Berlino nel 1883.



Per accrescere la vendita, essa rinnova i suoi oggetti con ammodernamenti della tecnica di ripresa, che determinano la sua storia successiva.

3. Grandville o le esposizioni universali.

*Oui, quand le monde entier, de
Paris jusqu'en Chine,
O divin Saint-Simon, sera dans
ta doctrine,
L'âge d'or doit renaître avec
tout son éclat,
Les fleuves rouleront du thé, du
chocolat;
Les moutons tout rôtis
bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu
nageront dans la Scine;
Les épinards viendront au
monde fricassés,
Avec des croûtons frits tout au
tour concassés;*

*Les arbres produiront des
pommes en compotes,
Et l'on moissonnera des
carricks et des bottes;
Il neigera du vin, il pleuvra des
poulets,
Et du ciel les canards
tomberont aux navets.*

Lauglé et Vanderbusch, *Louis
et le Saint-Simonien*
(*Théâtre du Palais-Royale*, 27
février 1832).

Le esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce. «L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises», dice Taine nel 1855. Le esposizioni universali sono precedute da esposizioni nazionali dell'industria, di cui la prima ha luogo nel 1798 sul Campo di Marte. Essa nasce dal desiderio di «divertire le classi operaie e diventa per loro una festa di emancipazione». La classe operaia è in primo piano come cliente. L'ambito dell'industria dei divertimenti non si è ancora formato. Esso è fornito dalla festa popolare. Il discorso di Chaptal sull'industria inaugura questa esposizione. - I sansimoniani, che progettano l'industrializzazione del globo, fanno propria l'idea delle esposizioni universali. Chevalier, la prima autorità nel nuovo campo, è allievo di Enfantin ed editore del giornale sansimoniano «Le Globe». I sansimoniani hanno previsto lo sviluppo dell'economia mondiale, ma non la lotta di classe. Alla loro partecipazione alle imprese industriali e commerciali verso la metà del secolo si accompagna il loro imbarazzo nelle questioni riguardanti il proletariato.

Le esposizioni universali trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre. L'industria dei divertimenti gli facilita questo compito, sollevandolo all'altezza della merce. Egli si abbandona alle sue manipolazioni, godendo della propria alienazione da sé e dagli altri. - L'intronizzazione della mercé e il bagliore di distrazione che la circonda sono il tema segreto dell'arte di Grandville. A ciò corrisponde il dissidio fra l'elemento utopistico e l'elemento cinico di essa. Le sue arguzie nella rappresentazione di oggetti morti corrispondono a ciò che Marx chiama i «capricci teologici» della merce. Essi si riflettono chiaramente nella *spécialité* - una denominazione merceologica che sorge in questo periodo nell'industria del lusso; sotto la matita di Grandville la natura intera si

trasforma in *spécialités*. Egli la presenta nello stesso spirito in cui la pubblicità - anche questa parola sorge in quel periodo - comincia a presentare i suoi articoli. Finisce pazzo.

Moda: Madama morte! Madama morte!
LEOPARDI, *Dialogo della moda e della morte*.

Le esposizioni universali edificano l'universo delle merci. Le fantasie di Grandville trasferiscono il carattere di merce all'universo. Lo modernizzano. L'anello di Saturno diventa un balcone in ferro battuto su cui gli abitanti di Saturno prendono aria la sera. L'equivalente letterario di questa utopia grafica è rappresentato dai libri del naturalista fourierista Toussenel. - La moda prescrive il rituale secondo cui va adorato il feticcio della merce; Grandville estende i diritti della moda agli oggetti dell'uso quotidiano e al cosmo intero. Seguendola nei suoi estremi, lie svela la natura. Essa è in conflitto con l'organico; accoppia il corpo vivente al mondo inorganico, e fa valere sul vivente i diritti del cadavere. Il feticismo, che soggiace al sex-appeal dell'inorganico, è il suo ganglio vitale. Il culto della merce lo mette al proprio servizio.

Per l'esposizione universale di Parigi del 1867 Victor Hugo lancia un manifesto: «Ai popoli d'Europa». Prima e più chiaramente i loro interessi sono stati rappresentati dalle delegazioni operaie francesi, deputata la prima all'esposizione universale di Londra del 1851, e la seconda, forte di 750 membri, a quella del 1862. Questa seconda ha avuto un'importanza indiretta per la fondazione dell'Associazione internazionale operaia di Marx. - La fantasmagoria della cultura capitalistica raggiunge la sua più splendente realizzazione nell'esposizione universale del 1867. L'Impero è al culmine della sua potenza. Parigi si conferma capitale del lusso e delle mode. Offenbach detta il ritmo alla vita parigina. L'operetta è l'utopia ironica di un dominio permanente del capitale.

4. Luigi Filippo o V«intérieur».

La tête...
Sur la table de nuit, comme
une renoncule,
Repose.
Baudelaire, *Une martyre*.

Sotto Luigi Filippo fa il suo ingresso sulla scena storica il privato cittadino. L'estensione dell'apparato democratico grazie al nuovo

diritto elettorale coincide con la corruzione parlamentare organizzata da Guizot. Protetta da questa corruzione, la classe dominante fa la storia curando semplicemente i propri affari. Promuove la costruzione delle ferrovie per aumentare i propri possessi azionari; e favorisce il dominio di Luigi Filippo quale dominio del privato cittadino che amministra gli affari. Con la rivoluzione di Luglio la borghesia ha realizzato gli obiettivi del 1789 (Marx).

Per il privato cittadino lo spazio vitale entra per la prima volta in contrasto col luogo di lavoro. Il primo si costituisce nell'*intérieur*. Il suo complemento è il *comptoir*. Il privato cittadino, che tiene conto della realtà nel *comptoir*, esige dall'*intérieur* di essere cullato nelle proprie illusioni. Questa necessità è tanto più pressante in quanto egli non pensa affatto a estendere le sue considerazioni affaristiche a riflessioni d'ordine sociale. Nel configurare il suo ambiente privato egli rimuove le une e le altre. Di qui hanno origine le fantasmagorie dell'*intérieur*. Per il privato cittadino, esso rappresenta l'universo. In esso egli raccoglie il lontano e il passato. Il suo salotto è un palco nel teatro del mondo.

Digressione sull'*art nouveau*. La crisi dell'*intérieur* ha luogo intorno alla fine del secolo nell'*art nouveau*. È vero che - nella sua ideologia - esso sembra condurre l'*intérieur* al suo compimento. La trasfigurazione dell'anima solitaria appare come la sua meta; l'individualismo è la sua teoria. In Van de Velde la casa appare come espressione della personalità. L'ornamento è, per questa casa, ciò che la firma è per il quadro. Ma il vero significato dell'*art nouveau* non si manifesta nella sua ideologia. Esso rappresenta l'ultimo tentativo di sortita dell'arte assediata dalla tecnica nella sua torre d'avorio: un tentativo che mobilita tutte le riserve dell'interiorità. Essa trova la sua espressione nel linguaggio lineare medianico, nel fiore come simbolo della natura nuda e vegetativa, che si oppone all'ambiente tecnicamente armato. I nuovi elementi della costruzione in ferro, piloni e forme di sostegno, impegnano l'*art nouveau*.

Nell'ornamento esso si sforza di riconquistare queste forme all'arte. Il cemento armato gli apre nuove prospettive di modellazione plastica nell'architettura. Intorno a questo periodo l'epicentro reale dello spazio vitale si trasferisce nell'ufficio. L'altro epicentro, privato della sua realtà, si crea una sede nella dimora personale. Le somme dell'*art nouveau* sono tirate nel *Costruttore Solness*: il tentativo dell'individuo di tenere testa alla tecnica in nome della propria interiorità conduce alla sua rovina.

Je crois... à mon âme: la Cliose.
Léon Deubel, *Œuvres*, Paris 1929.

L'*intérieur* è il rifugio dell'arte. Il collezionista è il vero inquilino dell'*intérieur*. Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. È un lavoro di Sisifo, che consiste nel togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce. Ma egli dà loro solo un valore d'amatore invece del valore d'uso. Il collezionista si sogna, non solo in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili.

L'*intérieur* non è solo l'universo, ma anche la custodia del privato cittadino. Abitare significa lasciare tracce, ed esse acquistano, nell'*intérieur*, un rilievo particolare. Si inventano fodere e copertine, astucci e custodie in quantità, dove si imprimono le tracce degli oggetti d'uso quotidiano. Anche le tracce dell'inquilino s'imprimono nell'*intérieur*. Nasce la storia poliziesca, che segue appunto queste impronte. La *Filosofia dell'arredamento* come i suoi racconti polizieschi fanno di Poe il primo fisionomista dell'*intérieur*. I criminali dei primi romanzi polizieschi non sono né *gentlemen* né *apaches*, ma privati cittadini.

5. Baudelaire o le strade di Parigi.

Tout pour moi devient allégorie.

Baudelaire, *Le Cygne*.

L'ingegno di Baudelaire, che si nutre di melancolia, è un ingegno allegorico. Per la prima volta, in Baudelaire, Parigi diventa oggetto della poesia lirica. Questa poesia non è un genere di arte regionale; lo sguardo dell'allegorista, che coglie la città, è lo sguardo dell'estraniato. È lo sguardo del *flâneur*, il cui modo di vivere avvolge ancora di un luccichio conciliante quello futuro, sconsolato dell'abitante della grande città. Il *flâneur* è ancora sulla soglia, sia della grande città sia della classe borghese. Né l'una né l'altra lo hanno ancora travolto. Egli non si sente a suo agio in nessuna delle due; e cerca un asilo nella folla. Precoci contributi alla fisiognomica della folla si trovano in Engels e in Poe. La folla è il velo attraverso il quale la città familiare si rivolge al *flâneur* come fantasmagoria. In questa fantasmagoria essa è ora paesaggio, ora stanza. Entrambi sono poi realizzati nel grande magazzino, che rende la *flânerie* stessa funzionale alle vendite. Il grande magazzino è l'ultimo marciapiede del *flâneur*.

Col *flâneur* l'intelligenza si reca al mercato. A vederlo, secondo

lei; ma, in realtà, già per trovare un compratore. In questo stadio intermedio, in cui ha ancora mecenati, ma comincia già a familiarizzarsi col mercato, essa appare come bohème. All'incertezza della sua posizione economica corrisponde quella della sua funzione politica; come appare nel modo più evidente nei cospiratori di professione, che appartengono in tutto alla bohème. Il loro campo d'azione iniziale è l'esercito, poi diventa la piccola borghesia, e all'occasione il proletariato. Ma tale ceto vede i suoi avversari negli autentici capi di quest'ultimo. Il *Manifesto comunista* mette fine alla loro esistenza politica. La poesia di Baudelaire attinge la sua forza dal pathos ribelle di questo ceto. Egli si mette dalla parte degli asociali. La sua sola comunità sessuale è quella con una puttana.

Facilis descensus Averno.

Virgilio, *Eneide*.

È l'unicità della poesia di Baudelaire che le immagini della donna e della morte si mescolino in una terza: quella di Parigi. La Parigi delle sue poesie è una città sprofondata, più ancora sottomarina che sotterranea. Gli elementi ctonii della città - la sua formazione topografica, il vecchio letto abbandonato della Senna - hanno lasciato un'impronta nella sua poesia. Ma decisivo, in Baudelaire, nella «sostanza idillica funebre» della città, è un sostrato sociale, moderno. Il moderno è un accento fondamentale della sua poesia. Come *spleen*, esso frantuma l'ideale (*Spleen et Idéal*). Ma proprio la modernità cita sempre la storia originaria. Ciò accade, qui, attraverso l'ambiguità che è propria dei rapporti e dei prodotti sociali dell'epoca. Ambiguità è l'apparizione figurata della dialettica, la legge della dialettica nell'immobilità. Questa immobilità è utopia, e l'immagine dialettica è quindi un'immagine di sogno. Un'immagine del genere è la merce stessa: come feticcio. Un'immagine del genere sono i *passages*, che sono casa come sono strade. Un'immagine del genere è la puttana, che è insieme venditrice e merce.

Je voyage pour connaître ma géographie.

Nota di un pazzo (Marcel Réja; *L'art chez les fous*, Paris 1907).

L'ultima poesia delle *Fleurs du mai*. *Le voyage*; «O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre». L'ultimo viaggio del *flâneur*. la morte. La sua meta: il nuovo. «Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau». La novità è una qualità indipendente dal valore d'uso della merce. È l'origine della parvenza che è inseparabile dalle immagini prodotte dall'inconscio collettivo. È la quintessenza della falsa

coscienza, di cui la moda è l'agente infaticabile. Questa parvenza di novità si riflette, come uno specchio nell'altro, nella parvenza del sempre uguale. Il prodotto di questo riflettersi è la fantasmagoria della «storia culturale», in cui la borghesia deliba la sua falsa coscienza. L'arte, che comincia a dubitare del suo compito e cessa di essere «inséparable de l'utilité» (Baudelaire), deve fare del nuovo il suo valore supremo. Lo snob diventa per lei l'*arbiter novarum rerum*. Egli è per l'arte ciò che il dandy è per la moda. - Come nel Seicento l'allegoria, così nell'Ottocento la *nouveauté* diviene il canone delle immagini dialettiche. Ai *magasins de nouveautés* si affiancano i giornali. La stampa organizza il mercato dei valori spirituali, che in un primo momento registra una grande impennata. I nonconformisti si ribellano alla consegna dell'arte al mercato. Essi si raccolgono intorno alla bandiera dell'«art pour l'art». Da questa parola d'ordine scaturisce la concezione dell'opera d'arte totale, che cerca di preservare l'arte dallo sviluppo della tecnica. La solennità con cui l'opera d'arte totale celebra se stessa è il pendant degli svaghi che trasfigurano la merce. L'uno e l'altra astraggono dall'esistenza sociale dell'uomo. Baudelaire soggiace alla malia di Wagner.

6. Haussmann o le barricate.

*J'ai le culte du Beau, du Bien,
des grandes choses,
De la belle nature inspirant le
grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou
charme le regard;
J'ai l'amour du printemps en
fleurs: femmes et roses!*
BARON HAUSSMANN,
*Confession d'un lion devenu
vieux.*

*Das Blütenreich der
Dekorationen,
Der Reiz der Landschaft, der
Architektur
Und aller Szenerie-Effekt
beruhen
Auf dem Gesetz der
Perspektive nur².*
FRANZ Böble, *Theater-
Katechismus.*

L'ideale urbanistico di Haussmann erano gli scorci prospettici attraverso lunghe fughe di viali. Esso corrisponde alla tendenza che si osserva continuamente nell'Ottocento a nobilitare necessità tecniche con finalità artistiche. Gli istituti del dominio mondano e spirituale della borghesia dovevano trovare la loro apoteosi nella cornice delle grandi arterie stradali. Certe arterie erano ricoperte, prima della loro inaugurazione, da una tenda, e quindi scoperte come monumenti. - L'attività di Haussmann s'inquadra nell'imperialismo napoleonico. Quest'ultimo favorisce il capitale finanziario. Parigi assiste a una fioritura della speculazione. Il gioco in borsa soppianta le forme del gioco d'azzardo ereditate dalla società feudale. Alle fantasmagorie dello spazio, a cui si abbandona il *flâneur*, corrispondono quelle del tempo, in cui si perde il giocatore. Il gioco trasforma il tempo in uno stupefacente. Lafargue interpreta il gioco come una riproduzione in piccolo dei misteri della congiuntura. Le espropriazioni operate da Haussmann fanno sorgere una speculazione fraudolenta. La giurisprudenza della corte di cassazione, ispirata dall'opposizione borghese e orleanista, accresce il rischio finanziario della «haussmannizzazione».

Haussmann cerca di rafforzare la propria dittatura e di imporre a Parigi un regime da stato d'emergenza. Nel 1864, in un discorso alla Camera, egli esprime tutto il suo odio per la popolazione priva di radici della metropoli. Questa cresce continuamente proprio a causa delle sue imprese. L'aumento dei fitti spinge il proletariato nei *faubourgs*. I *quartiers* di Parigi perdono così la loro fisionomia specifica. Sorge la *ceinture* rossa. Haussmann stesso si è definito un «artiste démolisseur». Egli si sentiva chiamato a svolgere la propria opera e lo dichiara espressamente nelle sue memorie. Così facendo, estrania ai parigini la loro città. Essi non vi si trovano più a loro agio, e cominciano a prendere coscienza dell'inumanità della grande metropoli. Il monumentale *Paris* di Maxime Du Camp deve la sua genesi a questa coscienza. Le *Jérémiades d'un Haussmannisé* le danno la forma di un lamento biblico.

Il vero scopo dei lavori di Haussmann era di garantire la città dalla guerra civile. Egli voleva rendere impossibile per sempre l'erezione di barricate a Parigi. A questo scopo già Luigi Filippo aveva introdotto la lastricatura in legno. Eppure le barricate avevano avuto la loro parte nella rivoluzione di Febbraio. Engels si occupa della tattica dei combattimenti sulle barricate. Haussmann le vuole impedire in due modi. L'ampiezza delle strade deve renderne impossibile l'erezione, e nuove strade devono instaurare il collegamento più breve fra le caserme e i quartieri operai. I contemporanei battezzano l'operazione «l'embellissement stratégique».

Fais voir, en déjouant la ruse,
O république, à ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs.
Chanson d'ouvriers vers 1850
(Adolf Stahr, *Zwei Monate in
Paris*,
Oldenburg 1851, II, p. 199).

La barricata risorge nella Comune, più forte e più sicura che mai. Essa traversa i grandi boulevards, sale spesso fino al livello dei primi piani, e protegge le trincee scavate dietro di essa. Come il *Manifesto comunista* chiude l'epoca dei cospiratori di professione, così la Comune mette fine alla fantasmagoria che domina il primo periodo del proletariato. Essa dissolve l'apparenza che sia compito del proletariato condurre a termine, in collaborazione con la borghesia, l'opera dell'89. Questa illusione domina l'epoca dal 1831 al 1871, dalla rivolta di Lione fino alla Comune. La borghesia non ha mai condiviso questo errore. La sua lotta contro i diritti sociali del proletariato comincia già nella grande Rivoluzione e coincide col movimento filantropico che la maschera e che raggiunge la sua massima espansione sotto Napoleone III. In quest'epoca nasce l'opera capitale del movimento: *Les ouvriers européens* di Le Play. Accanto alla posizione coperta dalla filantropia la borghesia ha assunto ogni volta quella aperta della lotta di classe. Già nel 1831 essa riconosce nel «Journal des Débats»: «Ogni industriale vive nella sua fabbrica come i proprietari delle piantagioni fra i loro schiavi». Se è la disgrazia delle prime rivolte operaie che nessuna teoria della rivoluzione mostri loro la via, è questa anche la condizione della forza immediata e dell'entusiasmo con cui la classe operaia si accinge alla creazione di una nuova società. Questo entusiasmo, che raggiunge il suo culmine nella Comune, fa temporaneamente conquistare alla classe operaia i migliori elementi della borghesia, ma la porta a soccombere, alla fine, ai suoi elementi peggiori. Rimbaud e Courbet si dichiarano per la Comune. L'incendio di Parigi è la degna conclusione dell'opera devastatrice di Haussmann.

Mein guter Vater war in Paris gewesen³.
KARL Gutzkow, *Briefe aus Paris* (1842).

Balzac ha parlato per primo delle rovine della borghesia. Ma solo il Surrealismo ha liberato lo sguardo su di esse. Lo sviluppo delle forze produttive ha ridotto in macerie i simboli del desiderio del secolo scorso, prima ancora che fossero crollati i monumenti che li rappresentavano. Questo sviluppo ha emancipato, nell'Ottocento, le varie forme creative dall'arte, allo stesso modo in cui, nel Cinquecento,

le scienze si erano liberate dalla filosofia. L'inizio è dato dall'architettura che si fa costruzione ingegneristica. Segue la riproduzione della natura sotto forma di fotografia. La creazione della fantasia si prepara a diventare pratica come grafica pubblicitaria. La letteratura si sottomette al montaggio nel feuilleton. Tutti questi prodotti sono in procinto di trasferirsi come merci sul mercato. Ma esitano ancora sulla soglia. Da quest'epoca derivano i *passages* e gli *intérieurs*, i padiglioni da esposizione e i panorami. Si tratta dei residui di un mondo di sogno. L'utilizzazione degli elementi onirici al risveglio è il caso esemplare del pensiero dialettico. Perciò il pensiero dialettico è l'organo del risveglio storico. Infatti ogni epoca non solo sogna la successiva, ma sognando urge al risveglio. Essa porta in sé la sua fine, e la dispiega - come ha già visto Hegel - con astuzia. Con la crisi dell'economia mercantile, cominciamo a scorgere i monumenti della borghesia come rovine prima ancora che siano caduti.

Sezione VIII

Immagine, montaggio, storia

In diversi dei saggi raccolti nelle sezioni precedenti di questa antologia - dalla *Replica a Oscar A. H. Schmitz* (1927) a *Novità sui fiori* (1928), da *Piccola storia della fotografia* (1931) alla prima stesura dattiloscritta del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36) - abbiamo visto come Benjamin attribuisse alla fotografia e al cinema la capacità di rivelare in tutta evidenza la *storicità* dell'esperienza sensibile. La «nuova regione della coscienza» rivelata dalle forme di montaggio sperimentate nel cinema sovietico¹, il «geyser di nuovi mondi di immagini» emerso in superficie con le fotografie di Blossfeldt², così come l'«inconscio ottico» rivelato dalle tecniche fotocinematografiche dell'ingrandimento e del *ralenti*³ erano secondo Benjamin testimonianze inequivocabili di come l'esperienza visiva fosse tecnicamente modificabile e quindi storicamente variabile.

In quest'ultima sezione dell'antologia vedremo ora come Benjamin attribuisse a fotografia e cinema, così come a un'ampia varietà di media ottici, non solo questa capacità di contribuire attivamente alla trasformazione storica delle coordinate percettive dell'individuo moderno, ma anche quella di fornire alla stessa storia una serie di strumenti teorici con cui ripensare il proprio statuto, i propri oggetti, i propri obiettivi. Procedimenti come l'*esposizione*, l'*impressione* e lo *sviluppo* di una lastra o pellicola fotografica, o la *ripresa* e il *montaggio* di sequenze cinematografiche; processi tecnici come il *bagliore* improvviso provocato da un *flash* al magnesio o lo *scorrere intermittente* dei fotogrammi in un proiettore; esperienze visive come quelle offerte dal *microscopio*, dal *telescopio* e dalle *radiografie*, dalle immagini tridimensionali viste attraverso lo *stereoscopio* a quelle sempre cangianti, eppure misteriosamente simmetriche, del *caleidoscopio*. A tutto questo insieme di esperienze visive e di dispositivi ottici, come vedremo nelle prossime pagine, Benjamin attribuisce il ruolo di *metafore* e di *oggetti teorici* attraverso cui mettere a fuoco un nuovo modo di pensare e praticare la storia.

La presenza di tutti questi riferimenti mediali a cui Benjamin attribuisce una fondamentale valenza *epistemologica* può essere rintracciata scorrendo proprio i frammenti del *Passagenwerk*, l'opera a cui Benjamin lavora, come abbiamo visto, in due fasi distinte - dal 1927 al 1929, e poi dal 1934 al 1940 - senza mai pervenire a darle una forma definitiva. Sparse nelle diverse serie in cui Benjamin stesso aveva

accuratamente organizzato i frammenti, e in particolare in quella sezione N intitolata «Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso» che nelle intenzioni di Benjamin costituiva l'equivalente della *Premessa gnoseologica* al *Dramma barocco tedesco*, troviamo in particolare tutta una serie di tesi circa il ruolo che l'*immagine* e il *montaggio* avrebbero dovuto avere nel costruire quella «storia originaria del XIX secolo»⁴ che era l'oggetto del libro sui *passages*.

La forma in cui ci è pervenuto il *Passagenwerk* è il risultato di un paziente lavoro di raccolta e di archiviazione di citazioni tratte da una grande varietà di fonti e di brevi testi propri che Benjamin portò avanti negli anni adottando un meticoloso sistema di classificazione. Oltre ai due *exposés* del 1935 (in tedesco) e del 1939 (in francese) con cui Benjamin cercò di sintetizzare per degli interlocutori esterni (in particolare l'Institut für Sozialforschung diretto da Horkheimer) la struttura generale dell'opera articolandola in capitoli, senza però considerare questi capitoli come la sua forma definitiva⁵, la maggior parte dei materiali che costituiscono il *Passagenwerk* è costituita da frammenti che sono suddivisi in una serie di «cartelle [*Konvolute*]» ognuna contrassegnata da una lettera e da un titolo, mentre all'interno di ogni cartella i frammenti sono distinti attraverso dei numeri. L'elenco dei *Konvolute* distingue tra i frammenti provenienti dalla prima fase di lavorazione al *Passagenwerk*, tra il 1927 e il 1929 (da «A° 1» a «Q° 25», e da «a° 1» a «h° 5») e quelli elaborati invece nella seconda fase, tra il 1934 e il 1940 (da «A 1» a «Z 3», e da «a 1,1» a «r 4a, 2»). I titoli dati da Benjamin a ciascuno dei *Konvolute* - da «Baudelaire» a «Marx», da «Il collezionista» a «Il *flâneur*», da «Sistemi di illuminazione» a «Costruzione in ferro», da «Le strade di Parigi» a «Panorama», dalla «Moda» alla «Prostituzione» - mostrano bene la grande eterogeneità di autori, figure, oggetti, luoghi e fenomeni sociali con cui Benjamin si stava confrontando.

Già nella prima fase di lavorazione, Benjamin afferma in più punti che il procedimento costruttivo che stava seguendo nell'elaborazione della sua opera era il procedimento del *montaggio*. In L° 36, poi ripreso con leggere variazioni in N 1a, 8, leggiamo: «Metodo di questo lavoro: il montaggio letterario [*Methode dieser Arbeit: literarische Montage*]»⁶. In frammenti successivi come N 1,10 ribadisce che la «teoria» del *Passagenwerk* «è intimamente connessa a quella del montaggio»⁷, e in N 2,6 che la decisione alla base dell'opera era quella di «adottare nella storia il principio del montaggio»⁸. Il montaggio che aveva in mente Benjamin doveva includere tutte le intuizioni avute nel corso dell'elaborazione (L° 6: «quando si attende a un lavoro, tutto ciò a cui si sta pensando deve, a ogni costo, esservi incorporato»⁹), senza nascondere i momenti di *discontinuità*, i *salti*, gli *intervalli* tra le diverse fasi della ricerca (sempre L° 6: «si devono caratterizzare e custodire gli

intervalli [*Intervalle*] della riflessione, le distanze [*Abstände*] tra le parti più essenziali di questo lavoro»¹⁰). Sebbene composto prevalentemente da testi (citazioni, commenti, interpretazioni, anche se Benjamin aveva concretamente ipotizzato di inserire nel montaggio anche delle vere e proprie immagini) il *Passagenwerk* doveva procedere secondo una logica piuttosto *rappresentativa* e *ostensiva* che non *discorsiva* e *argomentativa* (O⁰ 36: «Non ho niente da dire. Solo da mostrare»¹¹).

Al problema di quale principio costruttivo adottare per un lavoro che avrebbe dovuto proporsi come «antitesi [...] con la ricerca storica tradizionale come si è configurata finora» - problema di importanza centrale se, come leggiamo in una lettera a Gretel Adorno del 16 agosto 1935, «per questo libro il momento costruttivo ha un'importanza pari a quella che la pietra filosofale ha per l'alchimia»¹² - Benjamin trova dunque una risposta facendo riferimento a quel procedimento, il montaggio, che nel corso degli anni Venti aveva oltrepassato i confini del cinema per svilupparsi trasversalmente in altre direzioni: nei fotomontaggi anarchici di dadaisti berlinesi come Hannah Hoch e Raoul Hausmann e in quelli propagandistici di costruttivisti russi come Aleksandr Rodcenko e Gustav Klucis; nelle nuove forme di grafica e di tipografia proposte sui giornali e sulle riviste illustrate, ad esempio le francesi «Vu» e «Bifur», la tedesca «Querschnitt», e tra i giornali più politicamente orientati la «Arbeiter Illustrierte Zeitung», sulle cui copertine John Heartfield usava il montaggio di fotografie e testi (didascalie) come arma satirica contro la crescente affermazione del movimento nazista; negli allestimenti espositivi di El Lisickij e nelle scenografie di Moholy-Nagy; o ancora in forme di montaggio extra-cinematografico di cui Benjamin si era occupato direttamente, dal «teatro epico» di Brecht a *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, in cui il montaggio di frammenti eterogenei - «stampati piccolo-borghesi, scandali, disgrazie, fatti sensazionali del 1928, canzoni popolari, inserzioni» - era «così fitto che l'autore riesce difficilmente a prendere la parola»¹³. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, inoltre, il procedimento del montaggio era stato alla base di tutta una serie di progetti di taglio culturale che avevano individuato nel montaggio di testi e di immagini una nuova forma di articolazione e di esposizione del sapere: da quel «cinema intellettuale» a cui Ejzenstejn pensava di ricorrere per realizzare un film concepito come «trattato cinematografico» sul *Capitale* di Marx (1927-28), a quel grande progetto di ricostruzione di una storia culturale e antropologica delle immagini incentrata sulle migrazioni delle «formule di pathos» che era l'*Atlas Mnemosyne* di Aby Warburg (rimasto incompiuto alla sua morte nel 1929); dalla provocatoria disposizione di testi e immagini nella rivista *Documents* diretta da Georges Bataille (1929-30), a libri fotografici di taglio culturale come *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer*

Zeit [Il mondo mutato. Un sillabario di immagini del nostro tempo] di Ernst Jünger (1933), per arrivare infine all'uso che Ejzenstejn faceva del montaggio come stile di scrittura nei suoi testi di teoria del cinema e a quello che troviamo in quel grande bilancio della cultura tedesca nelle sue componenti progressive e regressive che è *Eredità del nostro tempo* (1935) di Ernst Bloch.

La decisione benjaminiana di concepire la sua opera in termini di «montaggio letterario» non era quindi isolata, bensì si inseriva in un ampio contesto in cui a questo procedimento che da molti era considerato come «specifico» del cinema venivano in realtà assegnate funzioni sempre più ampie, al tempo stesso espressive e costruttive, analitiche e interpretative. Quale dovesse essere però la forma finale di quella grande opera rimasta incompiuta che è il *Passagenwerk* non è affatto chiaro, e sin dalla prima presentazione pubblica che ne venne fatta da Adorno nel 1950 nel saggio *Profilo di Walter Benjamin*, i passi in cui Benjamin formula la sua decisione di «adottare nella storia il principio del montaggio» hanno dato vita a un intenso dibattito circa l'effettiva relazione che avrebbe dovuto sussistere nella stesura finale dell'opera tra le citazioni, i commenti e i brevi testi raccolti nei *Konvolute*. Secondo Adorno, l'adozione da parte di Benjamin del principio del montaggio come principio costruttivo del *Passagenwerk* avrebbe implicato la rinuncia a dare al testo una forma argomentativa lineare e compiuta. Facendo riferimento a passi come il già citato O° 36 (ripreso in N 1a,8) ma anche O° 73, in cui Benjamin sostiene di voler «costruire» il suo libro «a partire dai fatti [...] con la completa eliminazione della teoria»¹⁴, o ancora N 1,10, in cui si legge che «Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio»¹⁵, Adorno sostiene che «l'intenzione di Benjamin era di rinunciare ad ogni aperta interpretazione e di far emergere i significati unicamente attraverso un montaggio provocatorio del materiale. La filosofia non doveva soltanto raggiungere il Surrealismo, ma essa stessa divenire surrealistica. L'aforisma dell'*Einbahnstrasse* [Strada a senso unico] secondo cui le citazioni dei suoi lavori sono come predoni appostati lungo la strada, che balzano fuori a spogliare il lettore delle sue convinzioni ["Le citazioni, nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante"]¹⁶, egli lo concepiva alla lettera. A coronamento del suo antisoggettivismo, la sua opera fondamentale non avrebbe dovuto consistere che di citazioni».

Contro questa interpretazione di Adorno si pronuncia nel 1982, nella sua *Introduzione* alla prima edizione del *Passagenwerk* nel quinto volume delle *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann, secondo il quale l'intenzione di Benjamin non era quella di costruire la propria opera unicamente sulla base di un montaggio «surrealista» di citazioni e brevi

testi non amalgamati tra di loro, bensì, come dimostrerebbe la struttura in capitoli dei due *exposés*, con un accurato dosaggio di materiale e teoria, citazioni e interpretazioni. Il risultato finale, secondo Tiedemann, non avrebbe tradito lo spirito del montaggio ma si sarebbe avvicinato assai di più alla forma di un testo compiuto rispetto all'archivio di frammenti autonomi tra di loro che ci è pervenuto.

Le diverse interpretazioni di Adorno e Tiedemann lasciano dunque aperta la questione di che cosa intendesse effettivamente Benjamin con la sua decisione di costruire il *Passagenwerk* in termini di montaggio. Nelle pagine che seguono ci interrogheremo in particolare su due aspetti che emergono dai frammenti già citati. In primo luogo, sul senso dell'espressione «montaggio letterario» che troviamo in O° 36, un frammento che risale alla prima fase di lavorazione al *Passagenwerk*, e che quindi viene scritto da Benjamin nello stesso periodo in cui viene pubblicato, nel 1928, *Strada a senso unico* (la cui stesura risale però al 1926). Come cercheremo di mostrare, il tipo di montaggio che Benjamin intendeva adottare come «metodo» era direttamente ispirato all'inedito montaggio testuale sperimentato in quel volume la cui grafica si richiamava esplicitamente a quella dei *Bauhausbücher* in cui era uscito *Pittura Fotografia Film* di Moholy-Nagy. In secondo luogo, ci interrogheremo sul senso del frammento N 2,6, appartenente alla fase successiva di lavorazione al *Passagenwerk*, in cui come abbiamo visto Benjamin afferma di voler «adottare *nella storia* il principio del montaggio». Come vedremo, questo principio gli sembrava fosse la risposta più adeguata al problema di come articolare una storia ispirata ai principi del materialismo storico e incentrata sul concetto di «immagine dialettica».

Per comprendere il senso del «montaggio» a cui Benjamin affermava di aver fatto ricorso nell'elaborazione del *Passagenwerk*, prendiamo quindi innanzitutto le mosse da *Strada a senso unico*, uscito in contemporanea con la stesura dei primi frammenti. Non è un caso che in O° 36 Benjamin parli del «metodo» del suo lavoro in termini di «montaggio letterario». Già nel 1924, parlando dello scritto sul *Trauerspiel* a cui stava lavorando, Benjamin aveva confessato in una lettera a Scholem di essere rimasto lui stesso sorpreso dal fatto di star scrivendo un testo che consisteva «quasi totalmente di citazioni [...] la tecnica di mosaico più folle che si possa pensare»¹⁷. Questa stessa Mosaiktechnik venne poi adottata da Benjamin a partire dal 1926 nella stesura di *Strada a senso unico*, un libro che finì per assumere una struttura assolutamente inedita, direttamente ispirata ai fotomontaggi urbani dei dadaisti e poi dei costruttivisti berlinesi e a film concepiti come «sinfonie urbane» come Berlin. Symphonie einer Großstadt (1927) di Walter Ruttmann. Non a caso, nella sua prima edizione *Strada a senso unico* venne presentato con in copertina un fotomontaggio

appositamente realizzato da Sasha Stone (che aveva realizzato fotomontaggi anche per il film di Ruttmann) e incentrato sui motivi della strada, del traffico, delle réclames, delle vetrine e dei cartelli di «senso unico [Einbahnstrasse]».

In uno dei testi raccolti in *Eredità del nostro tempo*, Ernst Bloch - che a sua volta stava praticando la «forma breve» nei testi che sarebbero stati raccolti nel volume intitolato *Spuren [Tracce]* (1930), così come Kracauer avrebbe fatto in quelli pubblicati in *Das Ornament der Masse [La massa come ornamento]* e nel suo libro sugli *Impiegati [Die Angestellten]* - vede in *Strada a senso unico* l'originale introduzione della «forma della rivista» in filosofia, in quanto il libro gli sembrava essere stato costruito montando insieme frammenti di vita urbana presi a caso, tra cui il lettore si aggirava sfogliando le pagine del libro. Tra i titoli dei brevi capitoli si trovavano infatti annunci privati («Ritorna! Tutto perdonato!»), pubblicità commerciali («Appartamento di dieci stanze lussuosamente arredato», «Tedeschi, bevete birra tedesca!», «Questi spazi sono da affittare»), targhe ufficiali («Ambasciata messicana», «Ministero degli Interni»), insegne di negozi («Cineserie», «Materiale didattico», «Articoli di cancelleria», «Antichità», «Giocattoli», «Filatelia»), indicazioni stradali («Cantiere», «Lavori in corso nel sottosuolo», «Posteggio per non più di tre carrozze»), e infine cartelli di varia natura («Per uomini», «Queste airole sono affidate alla cura del pubblico», «Attenzione agli scalini!», «Divieto di affissione», «Chiuso per restauri»). Nel suo saggio, Bloch descrive la struttura del libro di Benjamin dicendo che la sua forma era «quella di una strada, di una successione di case e di negozi, che espongono idee istantanee» e che nel loro insieme ricorrono alla strategia «dell'interruzione, dell'improvvisazione e dei repentini sguardi obliqui, dei dettagli e dei frammenti», senza aspirare «a nessun tipo di "sistema"». In ognuno dei brevi scritti che componevano *Strada a senso unico* si raccoglievano quelle che lo stesso Benjamin aveva chiamato *Denkbilder*, «immagini di pensiero», e che per Bloch erano dei «frammenti di riflessione filosofica sistemati in quei luoghi, in quelle vetrine, eppure analogamente di nuovo scambiabili con la massima variabilità». Un «pensiero in forma di strada, più esattamente, un pensiero in forma di *passage*», lungo il quale il lettore incontrava diversi tipi di *merci [Ware]*, come indicavano molti dei titoli in tedesco dei brevi capitoli: «Chinawaren», «Papier- und Schreibwaren», «Galanteriewaren», «Spielwaren». Un percorso attraverso una città immaginaria e allegorica che aveva nei negozi e nelle vetrine ricche di merci alcune delle sue stazioni fondamentali.

Oltre a configurare il proprio libro con una grafica in stile Bauhaus e con una struttura che richiamava l'esperienza scioccante di una metropoli completamente trasformata dal proliferare dei cartelli, dei manifesti, delle insegne dei negozi e delle réclames luminose, in alcuni

dei capitoli contenuti al suo interno, con una sorta di *mise en abîme*, Benjamin sviluppa una riflessione sulle trasformazioni in atto nelle pratiche di scrittura e di lettura nel contesto di una cultura mediale in continua evoluzione, in cui la stampa così come era stata inventata da Gutenberg, e la forma-libro che ne era derivata, sembravano ormai ampiamente sorpassate. Negli stessi anni in cui Moholy-Nagy elaborava una nuova forma di tipografia «sinottica» chiamata *Typofoto*, El Lisickij proponeva di superare la forma-libro tradizionale in direzione di un libro «bioscopico», in cui le pagine estraibili e pieghevoli, ricche di immagini, avrebbero dovuto scorrere come i fotogrammi di una pellicola, ed Ejzenstejn sognava la possibilità di raccogliere i propri saggi di teoria del montaggio in un libro ruotante, «a forma di sfera», Benjamin dà il proprio contributo alla riflessione sulla necessità di ripensare la forma-libro nel capitolo di *Strada a senso unico* intitolato «Revisore giurato di libri».

È qui che leggiamo che il libro tradizionale, figlio dell'invenzione della stampa da parte di Gutenberg, stava «andando incontro alla sua fine»¹⁸. Sotto l'impulso dato da un lato da sperimentazioni letterarie come le poesie visive dei dadaisti o l'impaginazione inedita del *Coup de dés* di Mallarmé, ideata da questi nell'isolamento monadico del suo studio ma in una condizione di «armonia prestabilita con tutti gli eventi decisivi di quei giorni nell'economia, nella tecnica, nella vita pubblica»¹⁹, e dall'altro dallo sviluppo di forme medialità come le réclames luminose, i cartelloni pubblicitari, i giornali e il cinema, scrittura e lettura si stavano trasformando profondamente finendo per coinvolgere anche le posture corporeo-percettive dell'individuo moderno, così come Benjamin aveva già sostenuto in due testi del 1917, qui antologizzati, dedicati alla distinzione tra *pittura e grafica*, *Zeichen* e *Mal*²⁰.

In questo nuovo contesto, la forma del libro avrebbe dovuto secondo Benjamin essere completamente ripensata e avvicinata alla «scrittura tridimensionale» e alla mobilità dello «schedario» e della «cartoteca», all'evidenza dei segni grafici non-verbali impiegati nel «diagramma statistico e tecnico», all'accessibilità del «catalogo». «La produzione media dello studioso di oggi vuol essere letta come un catalogo, - leggiamo nel capitolo di *Strada a senso unico* intitolato «Materiale didattico». - Ma quando si arriverà a scrivere i libri come cataloghi?»²¹. Con il suo accurato sistema di catalogazione e di auto-archiviazione dei frammenti del *Passagenwerk* Benjamin vi si stava avvicinando. Il suo lavoro, che dal 1934 al 1940 si svolse nell'arco di lunghe giornate passate presso la sede della Bibliothèque Nationale di Parigi in rue Richelieu, consisteva infatti in buona parte nel costante tentativo di ordinare, mediante diversi sistemi di catalogazione, le centinaia di citazioni, commenti, brevi testi e immagini che andava raccogliendo. Tessere di

mosaico, frammenti mobili di un passato che, se montati correttamente, sarebbero diventati improvvisamente «leggibili» e avrebbero mostrato tutta la loro attualità.

Ma a che condizioni il montaggio poteva secondo Benjamin determinare la «leggibilità [*Lesbarkeit*]» dei suoi oggetti? Quali erano le proprietà che gli consentivano di proporsi come un vero e proprio *strumento conoscitivo*, oltre che come quel procedimento costruttivo, espressivo e comunicativo che cinema, fotografia e tipografia avevano ampiamente esplorato nel corso degli anni Venti e Trenta? Dalla lettura di *Strada a senso unico*, così come da quella di testi come la *Replica a Oscar A. H. Schmitz*, *Ingresso con ghirlanda* (1930), *Piccola storia della fotografia* e le diverse versioni del saggio sull'opera d'arte, possiamo trarre alcune indicazioni essenziali sulle funzioni che Benjamin attribuiva al montaggio. Abbiamo già visto come già nella *Replica a Oscar A. H. Schmitz* comparisse quel tema del montaggio come esplosione e frammentazione che ritroveremo nel saggio sull'opera d'arte. La «nuova regione della coscienza» di cui Benjamin parla nel suo breve testo viene portata alla luce dalla capacità della «dinamite dei decimi di secondo» di ridurre il mondo esistente in macerie e di consentire allo spettatore di intraprendere, tramite il montaggio, «viaggi lontani, avventurosi, in mezzo alle sue sparse rovine». Nello stesso anno in cui Benjamin scrive la sua risposta a Schmitz, il 1927, anche Kracauer nel suo saggio *La fotografia* parla della possibilità del montaggio cinematografico di rimontare in «configurazioni inconsuete [*zu fremden Gebilden*]» un mondo in cui «dal momento in cui nulla tiene insieme i singoli elementi, le entità naturali vanno in pezzi». Qualche anno dopo Bloch, nella sua Prefazione all'edizione del 1935 di *Eredità del nostro tempo*, parla del montaggio come di un «procedimento di interruzione [*Vorgang der Unterbrechung*]» che permette a parti in precedenza molto distanti di intersecarsi, e con cui è possibile «strappare al contesto lacerato [...] dell'epoca alcune parti, per collegarle in figure nuove [*zu neuen Figuren*]». In *Ingresso con ghirlanda*, poi, Benjamin attribuisce al montaggio - qui analizzato come montaggio *espositivo*, in relazione a una mostra didattica curata da Ernst Joël - una funzione al tempo stesso *analitica* e *pragmatica*. Secondo quanto leggiamo in questo breve testo, un montaggio correttamente elaborato rende possibile una conoscenza che non è passiva contemplazione ma piuttosto attivo coinvolgimento, un «mettere-in-azione [*In-Aktion-Versetzen*]» che investe il destinatario del montaggio, che si tratti di un visitatore, uno spettatore, un lettore, o di tutte e tre le figure insieme.

Come vedremo nelle prossime pagine, questa efficacia al tempo stesso *distruttiva* e *ricostruttiva*, *analitica* e *pragmatica* che Benjamin attribuiva al montaggio lo rendeva particolarmente adatto a incontrarsi con la concezione della storia che lo stesso Benjamin andava maturando

nel corso della lavorazione al *Passagenwerk*, e che culminerà nelle tesi *Sul concetto di storia* del 1940. Una storia che, dopo le critiche ricevute da Adorno nel corso dei colloqui del 1929, Benjamin voleva riformulare in termini più aderenti al materialismo storico marxiano, reinterpretando però quest'ultimo alla luce di un concetto che costituisce il suo contributo più originale alla filosofia della storia, il concetto di «immagine dialettica [*dialektisches Bild*]».

Già nei primi appunti presi nel 1927-29 Benjamin aveva formulato la tesi secondo cui il *Passagenwerk* avrebbe dovuto prendere le mosse da una vera e propria «svolta copernicana nella storiografia», una svolta il cui *materialismo* sarebbe consistito nel concentrarsi su oggetti storici prima trascurati, e la cui dimensione *dialettica* si sarebbe invece tradotta in un modo nuovo di intendere la relazione tra presente e passato. Ispirandosi a due delle figure sociali che aveva incontrato nei suoi percorsi attraverso il XIX secolo, il «collezionista» borghese e il suo corrispettivo negli strati del *Lumpenproletariat*, lo *chiffonnier*, lo straccivendolo, Benjamin andava raccogliendo citazioni tratte da una grande varietà di fonti diverse e le trascriveva su piccoli fogli singoli aggiungendovi dei propri commenti spesso tramite una microscrittura che era quasi una forma di criptografia. In questo modo, ognuno dei testi raccolti diventava la tessera di un «mosaico» che poteva essere montata liberamente con le altre.

L'analisi di entrambe le figure del collezionista e dello *chiffonnier* aiutò Benjamin a capire meglio il senso del lavoro di raccolta e di classificazione, di commento e di montaggio che lui stesso andava facendo. In un breve testo del 1931 intitolato *Tolgo la mia biblioteca dalle casse* parla dei collezionisti come di «fisiognomici del mondo delle cose»²², anticipando quanto scriverà in K 2,5 a proposito della necessità di interpretare i documenti che andava studiando come «espressione [*Ausdruck*]» fisiognomica dei rapporti sociali che li avevano generati, la «struttura [*Bau*]» marxiana²³. Questa idea viene ribadita in un passo del saggio *Eduard Puchs. Il collezionista e lo storico* (1938) ripreso in O° 6 e H 2,7, in cui il collezionista viene presentato come colui che «libera l'oggetto dall'insieme delle sue relazioni funzionali» per rivolgere loro il suo sguardo di «grande fisiognomico», uno sguardo per cui «in ognuno dei suoi oggetti [...] è presente il mondo in forma sistematica e ordinata [...] fino a formare un'intera enciclopedia magica, un ordine universale»²⁴.

«Toccato dalla confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose in questo mondo», ogni collezionista, in cui «si nasconde un allegorista», «intraprende una lotta contro la dispersione»²⁵, un po' come faceva lo *chiffonnier* secondo la descrizione che ne aveva dato Baudelaire in un passo citato da Benjamin in J 68,4: «Ecco un uomo incaricato di raccattare i rifiuti di una giornata della capitale. Tutto ciò

che la grande città ha rigettato, tutto ciò che ha perduto, tutto ciò che ha disdegnato, tutto ciò che ha fatto a pezzi, lui lo cataloga, lui lo colleziona. Compulsa gli archivi del vizio, il cafarao degli scarti. Fa una cernita, una scelta intelligente; raccatta, come un avaro un tesoro, le immondizie che, rimasticate dalla divinità dell'Industria, diventeranno oggetti utili o piacevoli»²⁶. Gli «stracci» dello *chiffonnier* compaiono invece in uno dei primi frammenti del *Passagenwerk* dedicati esplicitamente al tema del montaggio, il già citato O° 36, poi leggermente rivisto in N 1a, 8: «Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi appropriero di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti [*die Lumpen, den Abfall*], invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli»²⁷.

Ma qual era questo «uso» degli stracci e dei rifiuti del XIX secolo, capace di rendere loro giustizia? Era, come abbiamo visto, l'uso fattone da parte di una storia che mirava a renderli improvvisamente «leggibili [*lesbar*]» mettendoli in relazione con il presente attraverso un'«immagine dialettica». La natura di quest'ultima viene illustrata in diversi modi da parte di Benjamin nel corso del lavoro al *Passagenwerk*, in frammenti che appartengono sia alla fase iniziale di lavorazione sia alle fasi successive. In O° 5 essa viene definita, con un termine tratto dall'*Interpretazione dei sogni* di Freud, come un momento di «condensazione [*Verdichtung*]» che consente di riconoscere l'«attualità» di un frammento del passato²⁸. In O° 81 come «immagine rapida, piccola [che] coincide con l'agnizione dell'«adesso» nelle cose»²⁹. Un momento di arresto del flusso dialettico della storia - una «dialettica nella stasi» o «in condizione di arresto [*Dialektik im Stillstand*]» - che costituisce «la quintessenza del metodo»³⁰, vale a dire l'*obiettivo* di quel metodo che aveva scelto di «adottare nella storia il principio del montaggio», erigendo «grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione», e cercando «nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale»³¹. Nonostante sia «rapida» e «piccola», l'immagine dialettica ha dunque per Benjamin una complessità che è innanzitutto una complessità *temporale*. Essa è infatti un montaggio di tempi diversi, è attraversata da un «differenziale temporale»³², quello tra un presente e un passato che si incontrano dialetticamente: «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione [*Konstellation*]. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti [*sprunghaft*]. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in

cui le si incontra, è il linguaggio»³³. Medium di una conoscenza che «è data solo in modo fulmineo [*blitzhaft*]», l'immagine dialettica avrebbe dovuto trovare poi nel testo «il tuono che continua a lungo a risuonare»³⁴.

La cultura materiale del XIX secolo che Benjamin cercava di comprendere attraverso le immagini dialettiche era una cultura intrisa di oggetti temporalmente ambigui, essi stessi in qualche modo temporalmente *montati* in quanto sospesi tra il loro presente, il passato delle forme che li avevano preceduti, e il futuro in cui la loro «attualità» sarebbe divenuta improvvisamente «leggibile». I *passages* fioriti a Parigi a inizio Ottocento, in cui Benjamin vedeva un «paesaggio originario del consumo»³⁵, un ambiente quasi preistorico in cui si aggirava «l'ultimo dinosauro d'Europa, il consumatore»³⁶, erano stati realizzati in un «vetro prematuro» e in un «ferro venuto troppo presto»³⁷: due materiali di cui solo l'epoca successiva, quella di Scheerbart e Taut, e poi di Gropius e Le Corbusier, avrebbe saputo cogliere la portata rivoluzionaria, la capacità di trasformare completamente le forme dell'abitare e gli stili di vita. Le forme architettoniche delle prime fabbriche ricalcavano quelle delle abitazioni, le forme delle stazioni quelle degli chalet, le locomotive imitavano i cavalli al galoppo, e le carrozzerie delle prime automobili assomigliavano alle carrozze trainate da cavalli³⁸. La moda, «in virtù del fiuto incomparabile della collettività femminile per ciò che si prepara nel futuro», proponeva costantemente delle «straordinarie anticipazioni»³⁹. I panorami, con le loro immagini avvolgenti e le loro atmosfere immersive, «nel loro tentativo di produrre, nella natura rappresentata, trasformazioni fedeli fino all'illusione [...] rinviavano in anticipo, oltre la fotografia, al film e al film sonoro»⁴⁰, mentre i diorami, con le loro variazioni di luce che riassumevano la successione delle ore del giorno in un quarto d'ora, erano degli «scherzosi precursori della cadenza accelerata»⁴¹. Nelle sue decorazioni floreali, l'art nouveau trattava il ferro come se fosse legno, il materiale che il ferro stesso era destinato a rimpiazzare. Le esposizioni universali, con i loro padiglioni esotici, erano un montaggio di spazi e di tempi diversi, così come lo erano i musei delle cere con le loro sequenze di scene storiche e l'*intérieur* borghese, che come «un palco nel teatro del mondo» raccoglieva nello spazio di un salotto «il lontano e il passato»⁴². Un'altra figura tipicamente parigina e ottocentesca come il collezionista e lo *chiffonnier*, quella del *flâneur*, aveva una capacità speciale di aggirarsi fra i tempi diversi che coesistevano nelle vie della città, in preda a una «ebbrezza anamnestic»⁴³ che faceva sì che ogni strada lo conducesse in basso, verso il passato. In C 1,9 Benjamin arriva a paragonare lo sguardo del *flâneur* allo spettacolo di un film sulla città di Parigi proiettato a velocità accelerata: «Non si potrebbe trarre un film appassionante dalla pianta di Parigi? Sviluppando le sue diverse configurazioni in ordine

cronologico e condensando nello spazio di una mezz'ora un movimento secolare di strade, boulevard, *passages* e piazze? E cos'altro fa il *flâneur*?»⁴⁴.

Questo passato fatto di oggetti, spazi e figure temporalmente ambigue, di continue *rimediazioni* tra media vecchi e nuovi, non poteva secondo Benjamin essere affrontato con le armi dello storicismo, quello «storicismo narcotizzante»⁴⁵ - una delle grandi fantasmagorie ottocentesche - che ipotizzava la possibilità di raggiungere una «verità atemporale» con cui cogliere le cose «come sono state veramente», secondo la massima di Leopold von Ranke. Uno storicismo che mirava a «un'esposizione omogenea e continua della storia»⁴⁶, e che si fondava sulla possibilità di una «empatia [*Einfühlung*]» con il passato capace di farci dimenticare, come chiedeva Fustel de Coulanges, tutto ciò che era successo tra il passato oggetto di studio e il nostro presente⁴⁷. Come Benjamin ribadisce ampiamente nelle tesi *Sul concetto di storia*, per il materialismo storico *sui generis* che stava teorizzando, la relazione tra presente e passato non poteva essere pensata in termini di continuità né di empatia. Piuttosto, bisognava riconoscere che «ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone»⁴⁸, e che questa sincronia può essere *anacronistica*, vale a dire può mettere improvvisamente in relazione tempi diversi e distanti attraverso una forma di «*télescope* del passato attraverso il presente»⁴⁹. Di qui la necessità di ricorrere a un'immagine essa stessa anacronistica come l'immagine dialettica, e di pensarne la capacità di mettere in relazione tempi diversi attraverso riferimenti sia testuali (l'idea di «citazione» che ricorre nelle tesi *Sul concetto di storia*⁵⁰) che visivi, mobilitando tutta quella serie di media ottici che abbiamo menzionato all'inizio di questa introduzione.

Ecco quindi che nel «*télescope*» appena citato sentiamo l'intervento di un *telescopio* capace di avvicinare il lontano, ma anche di intravedere nel cielo quelle «costellazioni sature di tensioni [in cui] appare l'immagine dialettica»⁵¹. In N 1,11 si parla invece della possibilità di effettuare, attraverso l'analisi di oggetti ottocenteschi ormai desueti, la «*radioscopia* della situazione della classe borghese nell'istante in cui appaiono in essa i primi segni di decadenza»⁵². In O° 2, riprendendo una frase di Borchardt, viene evocata la necessità di «educare in noi il medium creatore di immagini allo sguardo *stereoscopico* e dimensionale nella profondità delle ombre della storia»⁵³, mentre un altro medium tipicamente ottocentesco come il *caleidoscopio* viene invece evocato in termini negativi: la sua capacità, grazie agli specchi collocati all'interno, di produrre da ogni mucchio disordinato di pietruzze colorate un'immagine simmetrica sarebbe il simbolo della capacità della borghesia di reagire a ogni cambiamento imponendo immediatamente «l'immagine di un "ordine"»⁵⁴. Come leggiamo in

Parco centrale, lo strumento di una tale *normalizzazione* egemonica dei conflitti che attraversano la società doveva secondo Benjamin essere distrutto: «L'evoluzione storica quale si presenta nel concetto di catastrofe, in fondo non può tenere occupato l'essere umano pensante più del caleidoscopio in mano al bambino nel quale a ogni rotazione un certo ordine crolla dando luogo a un ordine nuovo. L'immagine ha una sua profonda, autentica ragione d'essere. I concetti dei potenti sono sempre stati gli specchi grazie ai quali si realizzava l'immagine di un "ordine". - Bisogna distruggere il caleidoscopio»⁵⁵.

A essere evocati più di frequente sono però quei due media in cui Benjamin vedeva non solo i principali agenti delle trasformazioni in corso nel panorama percettivo dell'individuo moderno, ma anche due veri e propri dispositivi dotati di una valenza *epistemologica* tutta da esplorare: fotografia e cinema. Nel carattere «fulmineo» del bagliore con cui si rivela istantaneamente l'incontro di presente e passato nell'immagine dialettica - «l'immagine dialettica è un'immagine balenante [*aufblitzendes*]. Ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'ora della conoscibilità [*im Jetzt der Erkennbarkeit*]»⁵⁶ - riconosciamo così il lampo di un flash al magnesio, mentre in uno dei materiali preparatori alle tesi *Sul concetto di storia* l'immagine dialettica viene paragonata a una lastra fotografica che è stata impressa ma che solo il futuro riuscirà a sviluppare: «Se si vuole considerare la storia come un testo, allora vale per essa ciò che un autore recente dice dei testi letterari: il passato vi ha depositato immagini che si potrebbero paragonare a quelle che vengono fissate da una lastra fotosensibile. "Solo il futuro ha a sua disposizione acidi abbastanza forti da sviluppare questa lastra così che l'immagine venga ad apparire in tutti i suoi dettagli"»⁵⁷. Ancora più emblematico il ruolo del cinema: in quanto medium fondato sul montaggio, sulla «discontinuità» e l'«intermittenza», sulla «sovrapposizione» e la «compenetrazione», così come leggiamo negli ultimi frammenti dal *Passagenwerk* presentati in questa sezione, si impone per Benjamin come uno dei punti di riferimento per pensare la natura di una nuova storiografia materia-lista incentrata sulle immagini dialettiche. Una storia discontinua, non-lineare, non-progressiva, che «si frantuma in immagini, non in storie [*zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten*]»⁵⁸, facendo «deflagrare» i propri oggetti dal *continuum* della storia, e che quindi non può non fare riferimento alla natura al tempo stesso *distruttiva* e *costruttiva* del montaggio. Come leggiamo in N 7,6, infatti, la «costruzione di un fatto storico», ben diversa dalla sua «ricostruzione» su basi empatiche, non può prescindere dal fatto che ogni «costruzione» presuppone una preliminare «distruzione»⁵⁹.

Bibliografia.

Sul sistema di classificazione adottato da Benjamin nel *Passagenwerk*, e in particolare sulle forme di auto-archiviazione da lui usate per organizzare e preservare i suoi scritti, cfr. il catalogo della mostra *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes* (a cura di U. Marx, G. Schwarz, M. Schwarz ed E. Wizisla, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme-Klincksieck, Paris 2011. Sulla diversa interpretazione di Adorno e Tiedemann dello statuto dei frammenti del *Passagenwerk*, cfr. T. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin* (1950), in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 233-47; R. Tiedemann, Introduzione a *I «passages» di Parigi*, OC IX, pp. IX-XXXVI.

Sulla diffusione trasversale del principio del montaggio nella cultura degli anni Venti e Trenta, cfr. H. Möbius, *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Fink, München 2000. Sulle diverse declinazioni della pratica del fotomontaggio nelle correnti del Dadaismo berlinese e del Costruttivismo tedesco e sovietico rimandiamo alla bibliografia della sezione IV («Fotografia e cinema») e ai seguenti volumi: P. Pachnicke e K. Honnelf (a cura di), *John Heartfield*, Museum of Modern Art, New York 1992; M. Lavin, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Hoch*, Yale University Press, New Haven 1993; A. Lavrentiev (a cura di), *Rodtchenko photographe. La révolution dans l'oeil*, Parenthèse, Marseille 2007; M. Tupitsyn, *Gustav Klutis and Valentina Kulacina. Photography and Montage after Constructivism*, Steidl, Göttingen 2004. Sugli allestimenti espositivi di El Lisickij, S. Lissitzky-Küppers (a cura di), *El Lis-sitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften*, Verlag der Kunst, Dresden 1992. Sulle scenografie di Moholy-Nagy e in particolare sull'uso del fotomontaggio nelle scenografie per lo spettacolo *Der Kaufmann von Berlin* allestito alla Piscator-Bühne nel 1929, cfr. G. Köhler, *Here Light Becomes Space. László Moholy-Nagy's Dramatic Theater Cosmos*, in I. Pfeiffer e M. Hollein (a cura di), *László Moholy-Nagy*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York 2009, pp. 96-109. Le note di Ejzenstejn riguardanti il progetto rimasto irrealizzato di un film sul *Capitale* di Marx sono pubblicate in *Come portare sullo schermo il «Capitale» di Marx*, in «Cinema Nuovo», 1973, n. 226, pp. 420-39. Per un'analisi approfondita di questo progetto, cfr. A. Michelson, *Reading Eisenstein Reading Capital*, in «October», 1976, n. 2, pp. 27-38, e *Reading Eisenstein Reading Capital (Part 2)*, in «October», 1977, n. 3, pp. 82-89; su questo stesso progetto, e sull'applicazione del principio del montaggio negli scritti di Ejzenstejn sulla teoria del cinema, delle arti e del montaggio, cfr. A. Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio* cit., pp. 38-79 e 382-408. L'edizione italiana dell'atlante di Warburg si trova in A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, con la collaborazione di C. Brink, edizione italiana a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno, Torino 2002. Per una introduzione a *Mnemosyne* di Warburg, cfr. K. W. Forster e K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'«Atlante della Memoria»*, a cura di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002. Su Warburg e *Mnemosyne*, cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001, e G. Didi-Huberman,

L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte (2002), Bollati Boringhieri, Torino 2006. Un ampio studio sulla forma di *Yatlante di immagini* si trova in G. Didi-Huberman, *Atlas. Como llevar el mundo auestas?*, catalogo della mostra, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2010, parzialmente tradotto in francese in G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, 3, Les Éditions de Minuit, Paris 2011. I numeri della rivista «Documents» diretta da Bataille nel 1929-30 sono stati ripubblicati in *Documents. Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographie*, 2 voll. (vol. I, 1929, vol. II, 1930), Jean Michel Place, Paris 1991. Il libro fotografico di Ernst Jünger, *Die veränderte Welt. Ein Bilderfibel unserer Zeit* è disponibile in italiano in un'edizione in due volumi con ristampa anastatica e traduzione italiana con il titolo *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*, a cura di M. Guerri, Mimesis - MetisPresses, Milano-Genève 2007.

Su *Strada a senso unico* di Benjamin, cfr. l'edizione critica del testo in W. Benjamin, *Einbahnstraße*, a cura di D. Schöttker e con la collaborazione di S. Hang, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009; G. Raulet, *Einbahnstrasse*, in B. Lindner (a cura di), *Benjamin Handbuch* cit., pp. 359-72. I commenti di Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e Theodor W. Adorno a questo volume si trovano rispettivamente in E. Bloch, *La forma della rivista in filosofia* (1928), in Id., *Eredità del nostro tempo*, a cura di Laura Boella, Il Saggiatore, Milano 1992, pp. 308-10; S. Kracauer commenta l'uscita contemporanea nel 1928 di *Strada a senso unico* e *Il dramma barocco tedesco* in *Sugli scritti di Walter Benjamin*, in Id., *La massa come ornamento* cit., pp. 129-34; T. W. Adorno, *Benjamins Einbahnstrasse*, in *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968, pp. 55-61. Su *Strada a senso unico* cfr. anche J. Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis*, Metzler, Stuttgart 1988; D. Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.

Sul *Typofoto* di Moholy-Nagy, cfr. L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* cit., pp. 36-38 e C. Müller, *Typofoto. Wege der Typografie zur Foto-Text-Montage bei László Moholy-Nagy*, Mann, Berlin. I saggi sulla tipografia di El Lissitzky si trovano in S. Lissitzky-Küppers (a cura di), *El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf* cit., pp. 360-64. Sull'idea di «libro sferico» in Ejzenstejn, cfr. O. Bulgakowa, *Das kugelförmige Buch von Sergei Eisenstein als ein übersehendes Angebot der universellen Kunsttheorie*, in L. Musner, G. Wunberg e C. Lutter (a cura di), *Cultural Turn*, Turia & Kant, Wien 2002; O. Bulgakowa, *Eisenstein, the Glass House, and the Spherical Book*, in «Rouge», 2005, n. 7; A. Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio* cit., pp. 80-94.

Il saggio di Kracauer *La fotografia* (1927) si trova in S. Kracauer, *La massa come ornamento* cit., pp. 111-28; la sezione di *Eredità del nostro tempo* di Bloch specificatamente dedicata all'analisi della diffusione del principio del montaggio nella cultura degli anni Venti e Trenta è la terza, intitolata «Grande borghesia, oggettività e montaggio» (pp. 171-344).

Sulla concezione della storia in Benjamin, cfr. R. Konersmann, *Erstairte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, Fischer, Frankfurt am Main 1992; S. Mosès, *La storia e il suo angelo. Rosenzweig, Benjamin, Scholem* (1992), Anabasi, Milano 1993; M. P. Steinberg (a cura di), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Cornell University Press, Ithaca-London 1996; W. Bolle, *Geschichte*, in M. Opitz ed E. Wizisla (a cura di), *Benjamins Begriffe* cit., pp. 399-441; D. Schöttker, *Erinnern*, in *ibid.*, pp. 260-98; A. Benjamin (a cura di),

Walter Benjamin and History, Continuum, London- New York 2005; F. Desideri e M. Baldi, *Benjamin* cit., pp. 167-93. Sulle tesi *Sul concetto di storia*, cfr. J. M. Gagnebin, *Ueber den Begriff der Geschichte*, in B. Lindner (a cura di), *Benjamin Handbuch* cit., pp. 284-300; P. Pullega, *Commento alle «Tesi di filosofia della storia» di Walter Benjamin*, Cappelli, Bologna 1980; W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997. Sul concetto di «immagine dialettica», cfr. M. Pezzella, *L'immagine dialettica. Saggio su Benjamin*, ETS, Pisa 1982; F. Desideri, *Il vero non ha finestre... Note su ottica e dialettica nel Passagen- Werk di Benjamin*, Cappelli, Bologna 1984; A. Hillach, *Dialektisches Bild*, in M. Opitz ed E. Wizisla (a cura di), *Benjamins Begriffe* cit., pp. 186-229; R. Tiedemann, *Dialektik in Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983. Su immagine dialettica, storia e anacronismo, cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2001), Bollati Boringhieri, Torino 2007. Sul rifiuto da parte di Benjamin di uno storicismo fondato sull'*Einfühlung*, cfr. A. Pinotti, *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Libreria Cortina, Milano 1999, pp. 49-58; Id., *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 79-86. Cfr. anche G. Gurisatti, *Estetica del godimento ed estetica dello choc. Benjamin, Geiger, e la lotta con il drago Einfühlung*, in «Materiali di Estetica», 2012, n. 4, pp. 63-76.

Sul significato dell'esperienza ottica nel pensiero di Benjamin, cfr. A. Coles (a cura di), *The Optic of Walter Benjamin*, Black Dog, London 1999. Su fotografia e storia, E. Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, Princeton 1998; B. Stiegler, *Montage des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, Fink, München 2009. Per un confronto tra l'applicazione del montaggio nell'*Atlas Mnemosyne* di Warburg e nel *Passagenwerk* di Benjamin, C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Akademie Verlag, Berlin 2004.

Scelta di frammenti da I «*passages*» di Parigi

I. Dagli Appunti e materiali.

La seguente argomentazione, condotta in un'epoca in cui già si delineava la decadenza della scultura, evidentemente più precoce di quella della pittura, risulta estremamente istruttiva. Rispetto alla scultura Baudelaire sviluppa, dal punto di vista della pittura, esattamente le stesse riflessioni che concernono oggi la pittura dal punto di vista del cinema: «Un tableau n'est que ce qu'il veut; il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n'a qu'un point de vue; elle est exclusive et despotique: aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte». Baudelaire, *Œuvres*, II, p. 128 (*Salon de 1846*). Immediatamente prima (pp. 127-128): «Le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon». (Cfr.) J 4, 7.

[J 22a, 2]

Il cinema: estrinsecazione (effetto?) di tutte le forme di visualizzazione, delle velocità e dei ritmi ché risiedono preformati all'interno delle macchine moderne, di modo che tutti i problemi dell'arte contemporanea trovano la loro formulazione definitiva solo nel contesto del cinema ■ Precursori ■

[K3, 3]

Si può enunciare il problema formale della nuova arte in questo modo: quando e come accadrà che quegli universi di forme, che nella meccanica, nel cinema, nella tecnologia, nella nuova fisica, ecc. si sono sviluppati indipendentemente da noi fino a sopraffarci, ci mostreranno ciò che in essi appartiene alla natura? Quando sarà raggiunto quello stadio della società in cui queste forme o quelle nate da esse si presenteranno a noi come forme naturali? Certo, ciò non mette in luce che un momento dell'essenza dialettica della tecnica (quale, è difficile a dirsi: l'antitesi, se non la sintesi). In ogni modo nella tecnica vive anche il momento opposto: il raggiungimento di scopi estranei alla natura con mezzi a loro volta estranei e ostili a essa, che si emancipano dalla natura per asservirla.

[K 3a, 2]

Negli ambiti, con i quali abbiamo a che fare, la conoscenza è data solo in modo fulmineo. Il testo è il tuono che poi continua a lungo a risuonare.

[N 1, 1]

I tentativi altrui equiparati alla navigazione in cui le navi sono sviaate dal Polo Nord magnetico. Trovare *questo* Polo Nord. Quelle che per gli altri sono delle deviazioni sono per me i dati che definiscono la mia rotta. Io baso i miei calcoli sui differenziali del tempo che per gli altri disturbano le «grandi linee» della ricerca.

[N 1,2]

Dire qualcosa sull'aspetto metodologico della stesura stessa: quando si attende a un lavoro, tutto ciò a cui si sta pensando deve a ogni costo esservi incorporato. Sia che in ciò si manifesti l'intensità del lavoro, sia che i pensieri portino in sé sin dal principio un *telos* a esso rivolto. Questo vale anche per il caso presente, in cui si devono caratterizzare e custodire gli intervalli della riflessione, le distanze tra le parti più essenziali di questo lavoro, rivolte con estrema intensità verso l'esterno.

[N 1, 3]

Bonificare territori su cui finora è cresciuta solo la follia. Penetrarvi con l'ascia affilata della ragione, senza guardare né a destra né a sinistra, per non cadere preda dell'orrore che adesci dal fondo della foresta. Ogni terreno ha dovuto, una volta, essere dissodato dalla ragione, ripulito dalla sterpaglia della follia e del mito. È quanto occorre fare qui per il XIX secolo.

[N 1, 3]

Il pathos di questo lavoro: non ci sono epoche di decadenza. Un tentativo di guardare al secolo XIX in modo affatto positivo, così come nel lavoro sul dramma barocco mi sono sforzato di vedere il XVII. Nessuna fede in epoche di decadenza. Similmente (fuori dai suoi confini) per me è bella ogni città ed è inaccettabile ogni discorso sul maggiore o minore valore di una lingua.

Aspetto pedagogico di questo progetto: «Educare in noi il medium creatore di immagini allo sguardo stereoscopico e dimensionale nella profondità delle ombre della storia». La frase è tratta da Rudolf Borchardt, *Epilegomena zu Dante I*, Berlin 1923, pp. 56-57.

[N 1, 8]

Delimitazione della tendenza di questo lavoro rispetto ad Aragon: mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui si vuole trovare la costellazione del risveglio. Mentre in Aragon permane un elemento impressionistico - la «mitologia» - e a questo impressionismo si devono i molti vacui filosofemi del libro - qui si tratta, invece, di una dissoluzione della «mitologia» nello spazio della storia. Tuttavia questo può accadere solo risvegliando un sapere non ancora cosciente del passato.

[N 1, 9]

Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio.

[N 1, 10]

«Gli artistici drappeggiamenti del secolo passato, a prescindere da un certo fascino sofisticato, sono ormai ammuffiti» dice Giedion. Giedion, *Bauen in Frankreich*, Leipzig-Berlin (1928), p. 3. Noi crediamo tuttavia che il fascino che esercitano su di noi tradisca che anch'essi contengono materie che sono per noi di vitale importanza - certo non per i nostri edifici, com'è il caso delle anticipazioni architettoniche delle strutture in ferro, ma per la nostra conoscenza, se si vuole per la radioscopia della situazione della classe borghese nell'istante in cui appaiono in essa i primi segni di decadenza. In ogni caso materie di vitale importanza sul piano politico; la mania dei surrealisti per queste cose lo dimostra, così come il saccheggio che ne fa la moda contemporanea. In altre parole: proprio come Giedion ci insegna a leggere negli edifici del 1850 i tratti fondamentali dell'architettura odierna, noi vogliamo leggere la vita odierna e le forme odierne nella vita e nelle forme apparentemente secondarie e perdute di quel tempo.

[N 1, 11]

«Sui gradini spazzati dal vento della torre Eiffel e più ancora sulle zampe d'acciaio di un *pont transbordeur* ci si imbatte nell'esperienza estetica fondamentale dell'architettura odierna: attraverso l'esile rete di ferro tesa nell'aria scorrono le cose, le navi, il mare, le case, i piloni, il porto, il paesaggio. Esse perdono la loro figura ben delimitata: discendendo ruotano l'una nell'altra, confondendosi simultaneamente». Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich*, Leipzig-Berlin, p. 7. Similmente lo storico oggi ha da erigere solo una sottile, ma solida struttura - una struttura filosofica - per catturare nella sua rete gli aspetti più attuali del passato. Ma come le grandiose visioni offerte dalle nuove architetture in ferro della città - vedi anche Giedion, illustrazioni 61-63 - rimasero a lungo privilegio esclusivo degli operai e degli ingegneri, così anche il filosofo, che vuole conquistare qui le prime visioni, deve essere un

lavoratore indipendente, libero da vertigini e, se necessario, solo.

[N 1a, 1]

Analogamente a quanto fatto nel libro sul barocco con il XVII secolo, ma con maggiore chiarezza, occorre qui illuminare il XIX secolo attraverso il presente.

[N 1a, 2]

Marx descrive il nesso causale tra economia e cultura. Ciò che qui importa è il nesso espressivo. Non si tratta di illustrare l'origine economica della cultura, bensì l'espressione dell'economia nella sua cultura. Si tratta, in altre parole, del tentativo di afferrare un processo economico come fenomeno originario intuibile, dal quale procedono tutte le manifestazioni vitali dei *passages* (e, in questo, del XIX secolo).

[N 1a, 6]

Questa analisi, che fondamentalmente ha a che fare con il carattere espressivo dei primi prodotti e delle prime costruzioni industriali, delle prime macchine, ma anche dei primi grandi magazzini, pubblicità e così via, è dunque importante per il marxismo per due ragioni. In primo luogo essa tratterà il modo in cui l'ambiente, in cui nacque la dottrina di Marx, ha agito su di essa, attraverso i suoi caratteri espressivi, dunque non attraverso i suoi nessi causali, ma in secondo luogo mostrerà pure in quali tratti anche il marxismo partecipi del carattere espressivo dei prodotti materiali a esso contemporanei.

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli.

[N 1a, 8]

Come uno degli oggetti di questo lavoro, dal punto di vista del metodo, può essere considerata l'intenzione di dimostrare un materialismo storico che ha annichilito in sé l'idea del progresso. Proprio qui il materialismo storico ha tutte le ragioni per distinguersi nettamente rispetto alle forme tradizionali del pensiero borghese. Il suo concetto fondamentale non è il progresso, ma l'attualizzazione.

[N 2, 2]

La «comprensione» storica va intesa fondamentalmente come una sopravvivenza del compreso e, dunque; come base della storia, va in

genere considerato quanto è stato riconosciuto nell'analisi della «sopravvivenza delle opere» e della sua «fortuna».

[N 2, 3]

Il superamento del concetto di «progresso» e quello del concetto di «epoca di decadenza» sono due facce della stessa medaglia.

[N 2, 5]

Un problema centrale del materialismo storico che andrebbe finalmente riconosciuto: la comprensione marxista della storia si acquista necessariamente a prezzo della perspicuità della storia stessa? Oppure: per quale via è possibile collegare un incremento della perspicuità con l'applicazione del metodo marxista? La prima tappa di questo cammino consisterà nell'adottare nella storia il principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale. Nel rompere, dunque, con il naturalismo storico popolare. Nel cogliere la costruzione della storia in quanto tale. Nella struttura del commento, ■ Rifiuti della storia ■

Solo l'osservatore superficiale può negare che tra il mondo della tecnica e l'arcaico universo simbolico della mitologia giochino delle corrispondenze. Certo il nuovo generato dalla tecnica appare da principio solo come tale. Ma già nel primo ricordo infantile muta i suoi tratti. Ogni infanzia compie qualcosa di grande, di insostituibile per l'umanità. Ogni infanzia, nel suo interesse per i fenomeni tecnici, nella sua curiosità per ogni sorta di invenzioni e macchinari, lega le conquiste della tecnica agli antichi universi simbolici. Non c'è niente nel campo della natura che per definizione si sottragga a questo genere di legame. Solo che esso non si forma nell'aura della novità, ma in quella dell'abitudine. Nel ricordo, nell'infanzia e nel sogno ■ Risveglio ■

[N 2A, 1]

Il momento storico-originario nel passato non viene più, come una volta - anche questo conseguenza e, insieme, condizione della tecnica - nascosto dalla tradizione della Chiesa e dalla famiglia. L'antico brivido preistorico avvolge già il mondo dei nostri genitori, poiché noi non siamo più legati a esso dalla tradizione. I codici si decompongono più rapidamente, il mitico in essi contenuto viene alla luce con maggiore rapidità ed evidenza, e con maggiore rapidità va costruito e contrapposto a essi un codice di tutt'altra natura. Così si presenta, dal punto di vista della storia originaria attuale, il ritmo accelerato della tecnica ■ Risveglio ■

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. - Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche): e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio. ■ Risveglio ■

[N 2A, 3]

Durante lo studio dell'esposizione simmeliana del concetto di verità in Goethe, mi apparve con molta chiarezza che il mio concetto di origine nel libro sul dramma barocco è una rigorosa e cogente trasposizione di questo fondamentale concetto goethiano dall'ambito della natura a quello della storia. Origine: si tratta del concetto di fenomeno originario trasposto dal contesto pagano della natura a quello ebraico della storia. Ora, nel lavoro sui *passages*, ho a che fare anche con un'esplorazione dell'origine. Io inseguo, cioè, l'origine delle configurazioni e dei mutamenti dei *passages* dalla loro comparsa fino al loro declino, e la colgo nei fatti economici. Questi fatti, considerati dal punto di vista della causalità, cioè come cause, non sarebbero affatto un fenomeno originario - lo diventano solo in quanto, nel proprio stesso svilupparsi - meglio sarebbe detto nel loro disvilupparsi - fanno sorgere dal loro seno la serie delle concrete forme storiche dei *passages*, come la foglia dispiega da sé l'intero regno del mondo vegetale empirico.

[N 2a, 4]

Ciò che distingue le immagini dalle «essenze» della fenomenologia è il loro indice storico. (Heidegger cerca invano di salvare la storia per la fenomenologia in modo astratto, attraverso la «storicità»). Queste immagini devono essere assolutamente distinte dalle categorie della «scienza dello spirito», il cosiddetto *habitus*, lo stile ecc. L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni ora è l'ora di una determinata conoscibilità. In questo adesso la verità è carica di tempo fino a frantumarsi. (E questo frantumarsi, e nient'altro, è la morte dell'*intentio*, che quindi coincide con la nascita dell'autentico tempo storico, il tempo della verità). Non è che il passato getti la sua luce sul

presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non di natura temporale, ma immaginale. Solo le immagini dialettiche sono immagini autenticamente storiche, cioè non arcaiche. L'immagine letta, vale a dire l'immagine nell'ora della leggibilità, porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura.

[N 3, 1]

Commento di Ernst Bloch a proposito del lavoro sui *passages*: «La storia mostra il suo distintivo di Scotland-Yard». Fu nel corso di un colloquio in cui io esposi come questo lavoro - analogamente al metodo della fissione dell'atomo - liberi le immense energie della storia imprigionate nel «c'era una volta» della storiografia classica. La storia, che mostrava la cosa «come è stata veramente», è stata il più forte narcotico del secolo.

[N 3, 4]

Il risveglio è forse la sintesi della tesi, rappresentata dalla coscienza del sogno e l'antitesi, costituita dalla coscienza della veglia? Il momento del risveglio sarebbe allora identico all'«ora della conoscibilità» in cui le cose assumono la loro vera - surrealistica - espressione. Similmente in Proust è importante come tutta la vita sia in gioco nel punto di rottura - dialettico in grado supremo - della vita rappresentato dal risveglio. Proust comincia con un'esposizione dello spazio di chi si sveglia.

[N 3a, 3]

Nell'immagine dialettica, ciò che è stato in una determinata epoca è sempre, al tempo stesso, il «da-sempre-già-stato». Ma ogni volta esso si manifesta come tale solo agli occhi di un'epoca ben precisa: ovvero quella in cui l'umanità, stropicciandosi gli occhi, riconosce come tale proprio quest'immagine di sogno. È in quest'attimo che lo storico si assume il compito dell'interpretazione del sogno.

[N 4, 1]

Il fatto che si parli di un libro della natura mostra che si può leggere il reale come un testo. È quanto deve avvenire qui per la realtà del XIX secolo. Noi apriamo il libro dell'accaduto.

[N 4, 2]

Così come Proust comincia la storia della sua vita con il risveglio, con il risveglio deve cominciare anche ogni esposizione storica; essa, anzi, non può propriamente trattare di altro. Questa esposizione tratta, dunque, del risveglio dal XIX secolo.

[N 4, 3]

L'utilizzo degli elementi onirici al risveglio è il canone della dialettica. Tale utilizzo è esemplare per il pensatore e vincolante per lo storico.

Ogni conoscenza storica si lascia rappresentare dall'immagine di una bilancia in equilibrio: un piatto è carico del passato, l'altro regge la conoscenza del presente. Mentre sul primo i fatti raccolti non saranno mai abbastanza numerosi e poco appariscenti, sul secondo possono giacere solo pochi gravi e massicci pesi.

[N 6, 5]

Necessità di prestare ascolto, per molti anni, con estrema attenzione a ogni casuale citazione, a ogni fugace menzione di un libro.

[N 7, 4]

Per il materialista storico è importante distinguere con estremo rigore la costruzione di un fatto storico da ciò che abitualmente viene definita la sua «ricostruzione». La «ricostruzione», attraverso l'empatia, opera su un solo piano. La «costruzione» presuppone la «distruzione».

[N 7, 6]

Perché una parte del passato sia investita dall'attualità, fra loro non deve sussistere nessuna continuità.

[N 7, 7]

La pre- e post-storia di un fatto storico appaiono in esso grazie alla sua rappresentazione dialettica. E ancora: ogni fatto storico rappresentato dialetticamente si polarizza e diventa un campo di forze in cui si svolge il confronto tra la sua pre- e post-storia. Si trasforma in questo modo, poiché l'attualità agisce dentro di esso. Per questo il fatto storico si polarizza secondo la sua pre- e poststoria sempre di nuovo e mai allo stesso modo. E lo fa al di fuori di sé, nell'attualità stessa; come una linea, divisa dal taglio apollineo, percepisce la sua divisione al di là di se stessa.

[N 7 a, 1]

Il materialismo storico non aspira a un'esposizione omogenea né continua della storia. Poiché la sovrastruttura retroagisce sulla struttura,

risulta che una storia omogenea, ad esempio, dell'economia, esiste tanto poco, quanto una storia della letteratura o della giurisprudenza. D'altra parte, dal momento che le differenti epoche del passato interessano il presente dello storico in modo molto differente (spesso il passato più recente non gli interessa affatto; il presente «non gli rende giustizia») una continuità dell'esposizione della storia è impossibile.

[N 7a, 2]

Télescopage del passato attraverso il presente.

[N 7a, 3]

L'esposizione materialistica della storia conduce il passato a portare in una situazione critica il presente.

[N 7a, 5]

Il mio pensiero sta alla teologia come la carta assorbente all'inchiostro. Ne è completamente imbevuto. Se dipendesse, tuttavia, dalla carta assorbente, non resterebbe nulla di ciò che è scritto.

[N 7a, 7]

È il presente che polarizza l'accadere in pre- e post-storia.

[N 7a, 8]

L'immagine dialettica è un'immagine balenante. Ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'ora della conoscibilità. La salvezza, che in questo modo - e solo in questo modo - è compiuta, si lascia compiere solo in ciò che nell'attimo successivo è già irrimediabilmente perduto. A questo proposito la metafora, dall'introduzione a Jochmann, dello sguardo profetico che si accende alle vette del passato.

[N 9, 7]

L'immagine dialettica è quella forma dell'oggetto storico che soddisfa le esigenze che Goethe pone per l'oggetto di un'analisi: mostrare una vera sintesi. Essa è il fenomeno originario della storia.

[N 9a, 4]

In ogni vera opera d'arte c'è un momento in cui spira su chi vi penetra un'aria fresca come un vento di primo mattino. Per questo risulta che l'arte, considerata spesso refrattaria a ogni relazione con il progresso, può servire alla sua autentica definizione. Il progresso non è di casa nella continuità del corso del tempo, ma nelle sue interferenze: là,

dove il veramente nuovo si rende percepibile per la prima volta con la sobrietà del mattino.

Per lo storico materialista ogni epoca, di cui egli si occupa, è solo una pre-storia dell'epoca cui lui stesso appartiene. E proprio per questo per lui non c'è nella storia l'apparenza della ripetizione, poiché proprio i momenti del corso della storia che gli stanno più a cuore, attraverso il loro essere «pre-storia», divengono momenti del presente stesso e mutano il loro carattere a seconda che il loro esito sia catastrofico o trionfale.

[N 9a, 8]

È la struttura monadologica dell'oggetto della storia a richiedere che esso sia sbalzato fuori dal *continuum* del corso storico. Essa viene alla luce solo nell'oggetto estrapolato in questo modo. E lo fa sotto la forma del conflitto storico che determina l'interno (e, per così dire, le viscere) dell'oggetto storico, e nella quale entrano in scala ridotta tutte le forze e gli interessi storici. Grazie a questa struttura monadologica, l'oggetto storico trova rappresentate al suo interno la propria pre- e post-storia. (La pre-storia di Baudelaire, ad esempio, così come si presenta in questa ricerca, si situa nell'allegoria, la sua post-storia nell'art nouveau).

[N 10, 3]

Nella storiografia materialistica il momento distruttivo o critico si fa valere forzando la continuità storica, poiché soltanto così l'oggetto storico si costituisce per la prima volta. All'interno del corso continuo della storia è, infatti, impossibile identificare un oggetto storico. D'altra parte la storiografia ha da sempre semplicemente estrapolato il suo oggetto dal corso continuo della storia. Tuttavia, questo accadeva in modo infondato, come un espediente; poiché per essa era pur sempre prioritario reinserire l'oggetto nel *continuum* che essa creava nuovamente nell'empatia. La storiografia materialistica non sceglie a cuor leggero i suoi oggetti. Essa non li prende, ma li fa saltar fuori dal corso della storia. I suoi procedimenti sono più minuziosi, i suoi eventi più essenziali.

[N 10a, 1]

Al pensiero appartiene tanto il movimento quanto l'arresto dei pensieri. Là dove il pensiero perviene all'immobilità in una costellazione satura di tensioni, appare l'immagine dialettica. Essa è la cesura nel movimento del pensiero. Naturalmente il suo non è un luogo qualsiasi. In breve, essa va cercata là dove la tensione tra gli opposti dialettici è al massimo. Per questo l'immagine dialettica è lo stesso oggetto storico costruito nell'esposizione materialistica della storia. Essendo identica

all'oggetto storico, essa giustifica la sua estrapolazione dal continuum del decorso storico.

[N 10a, 3]

Scrivere storia significa dare alle date la loro fisionomia.

[N 11, 2]

L'accadere, che circonda lo storico e a cui egli prende parte, sarà sempre alla base della sua esposizione come un testo scritto con inchiostro simpatico. La storia, che egli presenta al lettore, costituisce, per così dire, le citazioni di questo testo e sono solo esse che si presentano in modo leggibile a ciascuno. Scrivere storia significa, dunque, *citare* storia. Nel concetto del citare è, però, implicito che l'oggetto storico venga strappato dal suo contesto.

[N 11, 3]

Sulla dottrina elementare del materialismo storico. 1) L'oggetto della storia è quello in cui la conoscenza si attua come sua redenzione. 2) La storia si frantuma in immagini, non in storie. 3) Là, dove si compie un processo dialettico, abbiamo a che fare con una monade. 4) L'esposizione materialistica della storia reca con sé una critica immanente al concetto di progresso. 5) Il materialismo storico fonda il suo procedimento sull'esperienza, sul buon senso, sulla presenza di spirito e la dialettica. (Sulla monade N 10a, 3).

[N11, 4]

Una formula che Baudelaire conia per la coscienza del tempo propria dell'ebbrezza da hashish può essere applicata alla definizione di una coscienza storica rivoluzionaria; egli parla di una notte in cui fu inebriato dagli effetti dell'hashish: «Si longue qu'elle dût me paraître... il me semblait toutefois qu'elle n'avait duré que quelques secondes, ou même qu'elle n'avait pas pris place dans l'éternité». (Baudelaire, *Œuvres*, éd. Le Dantec), I, pp. 298-99.

[N 15, 1]

Considerare sin dall'inizio questo pensiero e misurarne il valore costruttivo: i fenomeni di decadimento e di rovina come precursori, quasi miraggi delle grandi sintesi successive. Questi mondi (?) di realtà statiche possono essere osservati dovunque. Il cinema come loro momento centrale «Materialismo storico»

II. Dai Primi appunti (*Passages di Parigi* <I>).

Attenta ricerca sul rapporto fra l'ottica del miriorama e l'era della modernità, dell'ultima novità. Le due cose sono certo disposte come le coordinate fondamentali di questo mondo. È un mondo di rigorosa discontinuità, ciò che è sempre ancora nuovo non è il vecchio che permane, né il già stato che ritorna, ma l'uno è identico, attraversato da innumerevoli intermittenze. (Così il giocatore vive nell'intermittenza). L'intermittenza fa sì che ogni sguardo nello spazio incontri una nuova costellazione. Intermittenza è l'unità di misura temporale del cinema. E quello che ne deriva: l'età dell'inferno e il capitolo sull'origine nel libro sul barocco.

<G°, 19>

Sul ritmo odierno, che determina questo lavoro. Assai caratteristico nel cinema è il contrasto tra il procedere a scossoni della sequenza delle immagini, che soddisfa il profondo bisogno di questa generazione di vedere sconfessato il «flusso» dello «sviluppo», e la continuità della musica. Anche cacciar via fino in fondo lo «sviluppo» dall'immagine della storia e rappresentare il divenire attraverso una lacerazione dialettica nella sensazione e nella tradizione come una costellazione nell'essere fa parte anche della tendenza di questo lavoro.

<H°, 16>

La sovrapposizione secondo il ritmo del tempo. In rapporto al cinema e alla trasmissione di notizie «sensazionali». Il «divenire» ritmicamente, secondo la percezione temporale, non ha più alcun tipo di evidenza per noi. Noi lo scomponiamo dialetticamente in *sensazione e tradizione*. Importante esprimere analogicamente queste cose nel biografico.

<M°, 4>

La compenetrazione come principio, nel cinema, nella nuova architettura, nelle compilazioni letterarie vendute a domicilio.

<O°, 10>

Indice dei nomi

Nota. Sono stati indicizzati soltanto i nomi di persona che compaiono nei testi di Benjamin.

Abbott, Berenice, 236.
 Adamson, Robert, 228 fig.
 Alain, Emile-Auguste Chartier *detto*, 185 e n.
 Alighieri, Dante, 249 n, 339.
 Alvera, Mario, 244 n.
 Amundsen, Roald, 267.
 Andreadcs, Georgiu A., 101.
 Apollinaire, Guillaume, 322, 325-27, 330.
 Arago, François, 226, 232, 376.
 Aragon, Louis, 161, 162, 249 e n, 252 e n, 253, 318, 320-22, 324, 327, 332, 411.
 Aristotele, 288.
 Arnheim, Rudolf, 33 e n, 42 n, 69, 70.
 Arp, Hans, 45.
 Atget, Eugène, 27, 236 e n, 237, 238 fig, 244.
 Auerbach, Erich, 323.
 Babel, Johann Baptist, 103.
 Bakunin, Michail Aleksandrovic, 330.
 Balzac, Honoré de, 372, 386.
 Barbier, Auguste, 175 e n, r79.
 Bardèche, Maurice, 70.
 Baud-Bovy, Daniel, 245 n.
 Baudelaire, Charles Pierre, 91, 103, 163 e n, 165, 169, 170 e n, 171 e n, 172 e n, 175 e n, 176 e n, 177 e n, 178 n, 179 e n, 180 e n, 181 n, 183 e n, 185, 186 e n, 187 e n, 188 e n, 189, 190 e n, 191 e n, 192 e n, 193 e n, 194 e n, 195, 196, 198 e n, 199, 200 e n, 201 e n, 202, 243, 244, 329, 334, 380-83, 409, 419, 420.
 Bayard, Hippolyte, 232.
 Beato Angelico, Giovanni da Fiesole *detto* il, 29.
 Beethoven, Ludwig Van, 20, 73.
 Benjamin, Walter, 197 n, 242 n, 295, 368 n.
 Béraud, Henri, 328.
 Bergson, Henri, 69, 164, 165, r86, 189, 190 n, 194 e n.
 Berrichon, Paterne, Pierre-Eugène Dufour *detto*, 330.
 Billy, André, 171 n.
 Biow, Hermann, 233 fig.
 Bloch, Ernst, 416.
 Blossfeldt, Karl, 221 n, 223 fig, 230 e n, 242.
 Bodrero, Emilio, 245 n.
 Böhle, Franz, 384.

Borchardt, Rudolf, 140, 4111.
 Börne, Ludwig, r86 e n.
 Bosch, Hieronymus, 254.
 Bossert, Helmuth Theodor, 226 n, 249 n.
 Bötticher, Karl, 372.
 Boullée, Étienne-Louis, 1o3.
 Brasillach, Robert, 70.
 Brecht, Bertolt, 53, 65, 153, 154, 156, 158, 159, 243 e n, 285, 286 e n,
 287, 288, 290 e n, 291, 295, 297, 366, 367.
 Brentano, Bernard von, 232.
 Breton, André, 44 n, 318, 320-28.
 Broch, Hermann, 247 n.
 Burckhardt, Jacob, 103.
 Burdach, Konrad, 104.
 Büchner, Georg, 333.
 Busoni, Ferruccio, 236.
 Calderón de la Barca, Pedro, 287.
 Callimaco, 252.
 Cameron, Julia Margaret, 225.
 Cézanne, Paul, 66, 248, 255 n.
 Chamisso, Adelbert von, 63 e n.
 Chaplin, Charles Spencer *detto* Charlie, 28, 40, 43, 44 n, 51, 69, 256,
 266-68.
 Chaptal, Jean-Antoine, 378.
 Chevalier, Michel, 378.
 Cingria, Alexandre, 246.
 Cladel, Léon, 171.
 Claudel, Paul, 330.
 Coulon, Marcel, 330.
 Courbet, Gustave, 247, 252, 386.
 Crevel, René, 254.
 Daguerre, Louis, 195, 225-27, 232, 244, 370, 376.
 Dall, Salvador, 254, 255 n.
 D'Annunzio, Gabriele, 48.
 Daumier, Honoré, 254.
 D'Aureville, Jules-Amédée Barbey, 192, 193 n.
 Dauthendey, Karl, 228, 229 fig, 230.
 David, Jacques-Louis, 376.
 De Chirico, Giorgio, 325.
 Dejardins, Paul, 175 e n.

Delajoue, Jacques, 103.
Delaroche, Hippolyte, 235.
Della Porta, Giambattista, 232.
Delvau, Alfred, 174.
Derain, André, 45, 252 n.
Desbordes-Valmore, Marceline, 191.
Descartes, René, 365.
Desnos, Robert, 320.
Deubel, Léon, ni, 381.
Dickens, Charles, 111, 267.
Dilthey, Wilhelm, 164.
Disdéri, André Adolphe Eugène, 249 n, 250, 251.
Disney, Walter Elias *detto* Walt, 43.
Dix, Otto, 254.
Döblin, Alfred, 152, 240.
Dostoevskij, Fëdor Michajlovic, 328, 329.
Dryer, Cari Theodor, 33 n.
Dubosc, Jean-Pierre, 105-8.
Du Camp, Maxime, 385.
Ducasse, Isidore, 329.
Duchamp, Marcel, 67, 68.
Dufy, Raoul, 255 n.
Duhamel, Georges, 67, 328.
Duras, Madame Claire de, 17.
Dürer, Albrecht, 103.
Dvorák, Max, 100, 103.
Eddington, Arthur, 52.
Edison, Thomas Alva, 44 n.
Einstein, Albert, 366.
Eisler, Rudolf, 36 n, 156.
Ejzenstejn, Sergej Michajlovic, 239, 258.
Eluard, Paul, 318, 320.
Enfantin, Barthélémy Prosper, 378.
Engels, Friedrich, 66, 173, 174 e n, 175, 179. 382, 385.
Ensor, James, 182, 365.
Ernst, Max, 318, 325.
Fabre-Luce, Alfred, 328.
Falzoni, Giordano, 322 n.
Fechner, Gustav, 131.

Fernandez, Ramon, 147.
Figuier, Louis, 251 n.
Finiguerra, Maso, 69.
Focillon, Henri, 60.
Fourier, Charles, 26 n, 56, 189, 375.
France, Anatole, 188 n.
Frankel, Fritz, 334.
Freud, Sigmund, 52, 167, 168 e n, 169 e n, 170.
Freund, Gisèle, 249 e n, 250 n, 251.
Fuhrmann, August, 377 fig.
Gaillard, Christian, 254.
Galilei, Galileo, 286.
Galimard, Auguste, 251 e n.
Gance, Abel, 20, 21 n, 29 e n.
Gautier, Théophile, 171.
George, Stefan, 135, 139, 177 n, 228 n.
George, Waldemar, 247.
Georgiadis, Sigfried, 374.
Gesù Cristo, 267.
Giametta, Sossio, 240 n.
Gide, André, 110, 171, 172 n, 367.
Giedion, Sigfried, 374 n, 411, 412.
Giehlow, Karl, 103.
Giotto di Bondone, 188.
Girardin, Delphine Gay de, 376.
Glassbrenner, Adolf, 180 n.
Goethe, Johann Wolfgang von, 139, 187, 190 n, 196 n, 198 n, 224, 240 n, 287, 300, 368 n, 418.
Gogol', Nikolaj Vasil'evic, 181 n, 257.
Goncarov, Ivan Aleksandrovic, 257.
Gourdon, Edouard, 188 n.
Goya, Francisco, 254.
Gozlan, Léon, 174.
Grabbe, Christian Dietrich, 287.
Grandville, Jean Ignace *detto*, 222, 379.
Graves, Robert, 290.
Grimm, fratelli, 43 n, 102.
Groß, Otto, 94.
Grosz, George, 254.

Grün, Carl, 375.
Gründel, Günther, 157.
Grünewald, Matthias, 93, 254.
Gryphius, Andreas, 287.
Guillain, Alix, 199 n.
Guizot, François, 380.
Guttman, Heinrich, 226 n, 249 n.
Gutzkow, Karl, 386.
Guys, Constantin, 171, 199.
Hauptmann, Elisabeth, 295.
Haussmann, George Eugène, 384-86.
Heartfield, John, 155, 253, 254.
Hebel, Johann Peter, 333.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 24 n, 34 n, 70, 174 e n, 386.
Hegel, Karl, 174 n.
Heidegger, Martin, 415.
Heilborn, Ernst, 196.
Heine, Heinrich, 182 e n.
Herder, Johann Gottfried von, 224.
Hertz, Henri, 325.
Hill, David Octavius, 225, 227, 228 fig, 230, 231, 235.
Hiller, Kurt, 152.
Hindemith, Paul, 290 n.
Hitler, Adolf, 48, 255 n.
Hitzig, Julius Eduard, 181 n.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 181 e n.
Hofmannsthal, Hugo von, 190 n.
Hogarth, William, 254.
Hölderlin, Friedrich, 135, 139, 140.
Horkheimer, Max, 194 n.
Hotho, Heinrich Gustav, 70.
Houssaye, Arsène, 172.
Hugo, Victor, 110, 163, 170, 173, 175, 225, 329, 379.
Huxley, Aldous, 70, 72, 73.
U'inskij, Igor, 256.
Jensen, Johannes V., 339.
Jochmann, Carl Gustav, 418.
Joël, Ernst, 334.
Joubert, Joseph, 187 e n, 189.

Joyce, James, 247 n.
Jung, Carl Gustav, 164.
Juvarra, Filippo, 103.
Kafka, Franz, 234.
Kallai, Ernst, 221 n.
Kandinskij, Vasilij Vasil'evic, 94, 222.
Kästner, Erich, 157.
Klages, Ludwig, 164.
Klee, Paul, 222, 366.
Kleist, Heinrich von, 300.
Korsch, Karl, 183 n.
Kracauer, Siegfried, 58, 64, 231.
Kraus, Karl, 166, 197 n, 340.
Krull, Germaine, 242, 373 fig.
Lafargue, Jean Fernand, 384.
Lamartine, Alphonse de, 163, 170.
Landolfi, Tommaso, 39 n.
Lautréamont, Isidore Lucien Ducasse *detto* conte di, 322, 328.
Lawrence, Thomas Edward, 290.
Le Bon, Gustav, 36 n, 57.
Le Corbusier, Charles-Edouard Jeanneret-Gris *detto*, 246, 330, 367.
Le Dantec, Yves Gérard, 163 n.
Lemaître, Jufes, 200 n.
Lenin, Vladimir Il'ic Ul'janov *detto*, 52, 322.
Lenz, Jakob Michael Reinhold, 287.
Leonardo da Vinci, 68, 106, 225, 252.
Leopardi, Giacomo, 379.
Le Play, Frédéric, 385.
Lhote, André, 245, 246, 248, 253.
Lichtenberg, Georg Christoph, 158.
Lichtwark, Alfred, 240.
Lieu Wang-Ngan, 106.
Lindbergh, Charles, 290 e n.
Linfert, Carl, 101-3.
Linneo, Carl Nilsson Linnaeus *detto*, 102.
Lin Yu-t'ang, 107.
Loos, 'Adolf, 366, 367.
Lowith, Karl, 59.
Luigi Filippo Borbone d'Orléans, 251, 380, 385.

Lurine, Louis, 174.
Lutero (Luther), Martin, 135, 139.
Madariaga, Salvador de, 247 n.
Magnan, Eric, 69.
Maillard, Firmin, 171 n.
Majakovskij, Vladimir, 67.
Mallarmé, Stéphane, 23, 136.
Man Ray, Emmanuel Rudnitzky *detto*, 253.
Mann, Heinrich, 152.
Mann, Thomas, 247.
Marinetti, Filippo Tommaso, 48, 49, 59, 67.
Marsan, Eugène, 171 11.
Marx, Karl, 17, 66, 173, 179, 183 e n, 374, 375.379.380,412.
Maublanc, René, 161, 162.
Mehring, Franz, 71, 157.
Meissonnier, Juste-Aurèle, 103, 251.
Mercatore (Mercator), Gerardus, 62.
Michelet, Jules, 374.
Mickiewicz, Adam, 329.
Milton, John, 329.
Moholy-Nagy, László, 221 e n, 241, 242 n.
Molière, Jean-Baptiste Poquelin *detto*, 292.
Monet, Claude, 181 n.
Moussinac, Léon, 58.
Muschg, Walter, 100.
Musset, Alfred de, 170, 329.
Muther, Richard, 100.
Nabucodonosor II, 63.
Nadar, Gaspard-Félix Tournachon *detto*, 171, 225, 232, 249 n, 376.
Nansen, Fridtjof, 267.
Napoleone I Bonaparte, 267, 374.
Napoleone III Bonaparte, 385.
Nargeot, Jean-Denis, 171.
Naville, Pierre, 327, 331.
Neher, Carola, 289.
Newton, Isaac, 366.
Nguyen-Trong-Hiep, 372.
Niépce, Joseph Nicéphore, 225.
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 53, 60, 202 n. 333.

Novalis, Georg Friedrich von Hardenberg *detto*, 196 e n, 317 n.
 Novotny, Fritz, 66.
 Nurmi, Paavo, 31, 50.
 Offenbach, Jacques, 296, 379.
 Ofterdingen, Heinrich von, 317.
 Omero, 49.
 Orlik, Emil, 231, 235.
 Oud, Jacobus, 330.
 Pacher, Michael, 101, 102.
 Pacht, Otto, 101, 102.
 Paderewski, Ignacy Jan, 236.
 Paganini, Niccolò, 236.
 Pannwitz, Rudolf, 139.
 Panofsky, Erwin, 66, 71.
 Pattinson-Knight, Robert, 69.
 Paul, Jean, 375.
 Petrarca, Francesco, 339.
 Picasso, Pablo Ruiz, 40, 68.
 Pierre-Quint, Leon, 32 n.
 Pierson, Louis, 232.
 Pindaro, 140.
 Pirandello, Luigi, 32 e n, 33, 35.
 Piranesi, Giovanni Battista, 104.
 Platone, 147, 287.
 Plechanov, Georgij Valentinovic, 71, 250 n.
 Poe, Edgar Allan, 63 e n, 170, 177, 178 e n, 179 e n, 181-86, 193 n, 330, 381, 382.
 Pontmartin, Armand de, 171.
 Prévost, Pierre, 376.
 Proust, Marcel, 66, no, 165 e n, 166, 167, 168 n, 170, 177 e n, 189 e n, 190 n, 191, 192 e n, 194 n, 196 e n, 197 e n, 416.
 Pudovkin, Vsevolod Illarionovic, 33 n, 239.
 Puskin, Aleksandr Sergeevic, 257.
 Ramuz, Charles-Ferdinand, 35 n, 67.
 Raynaud, Ernest, 170.
 Recht, Camille, 236 e n, 249 n.
 Reik, Theodor, 167 e n.
 Reinhardt, Max, 29.
 Réja, Marcel, 383.
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 20, 94. 336.

Renger-Patzsch, Albert, 155, 253.
Riegl, Alois, 21, 100, 102, 111.
Riemann, Bernhard, 288.
Rilke, Rainer Maria, 45.
Rimbaud, Arthur, 163, 321, 322, 328, 330, 333. 386.
Rivière, Jacques, 172 e n.
Romains, Jules, 172 n.
Rondolino, Gianni, 221 n.
Roosval, Johnny, 247.
Rosvita (Roswitha) di Gandersheim, 287.
Sade, Donatien Alphonse François de, 56.
Saint-Pol-Roux, Paul-Pierre Roux *detto*, 318, 321.
Saint-Simon, Claude Henri de, 378.
Salles, Georges, 105, 107, 109-12.
Sander, August, 239 e n, 240, 242.
Sanzio, Raffaello, 98.
Sarfatti, Margherita, 251 n.
Scarpa, Domenico, 322 n.
Scheerbart, Paul, 327, 366-68, 374, 375.
Schelling, Friedrich, 232.
Schiller, Friedrich, 57.
Schlegel, August Wilhelm von, 135.
Schmitt, Carl, 59.
Schmitz, Oscar, A. H., 261, 265.
Schoen, Ernst, 295, 298.
Schopenhauer, Arthur, 239.
Schroll, Anton, 66.
Schulz, Maurice, 33 n.
Schwarz, Heinrich, 226 n, 249 n.
Sedlmayr, Hans, 101.
Senefelder, Alois, 185.
Séverin-Mars, Armand Jean de Malafayde *detto*, 29 e n.
Shakespeare, William, 20, 249 n, 266, 287.
Simmel, Georg, 199 e n.
Sirén, Osvald, 105.
Sofocle, 137, 140.
Somaini, Antonio, 242 n.
Soupault, Philippe, 69, 266 e n, 267, 268, 320, 329.
Southey, Robert, 329.

Stahr, Adolf, 385.
Stelzner, Carl Ferdinand, 232.
Stendhal, Marie-Henri Beyle *detto*, 60.
Stone, Sasha, 242.
Stramm, August, 45.
Strindberg, Johan August, 96, 287.
Sue, Eugène, 173.
Taine, Hippolyte, 378.
Taylor, Frederick, 180 n.
Tertulliano, 179.
Thibaudet, Albert, 177 e n.
Tieck, Ludwig, 291.
Tietze, Hans, 247, 248.
Tolstoj, Lev, 257.
Toussenel, Alphonse.
Tret'jakov, Sergej, 149, 150.
Trockij, Lev Davidovic Bronstejn *detto*, 332.
Ts'ien Kiang, 106.
Tucholsky, Kurt, 157.
Tzara, Tristan, 242 e n.
Uccello, Paolo, 248.
Utrillo, Maurice, 227.
Valéry, Paul, 60, 106, 169 e n, 170, 182 e n, 190 n, 195 e n, 197 e n.
Vallès, Jules, 171 en.
Van de Velde, Henry, 380.
Varnhagen, Rahel Levin, 182.
Verlaine, Paul, 163.
Verne, Jules, 366.
Vertov, Dziga, 257 e fig.
Virgilio, Publio Marone, 382.
Voß, Johann Heinrich, 135, 139.
Wagner, Richard, 383.
Waley, Arthur, 105.
Weber, Max, 59.
Weill, Kurt, 290 n.
Werfel, Franz, 29, 30 n.
Wickhoff, Franz, 21.
Wiertz, Antoine, 64, 243 e n, 244, 254 e n. 375. 377.
Wölfflin, Heinrich, 100, 102, 103.

Zola, Émile, 375.

Zucker, Wolf, 295.



*Stampato per conto della Casa editrice Einaudi
presso Mondadori Printing S.p.a., Stabilimento N. 5. M., Cles (Trento)
nel mese di maggio 2012*

c.L. 20834

Ristampa Anno 0123456 2012 2013 2014 2015

In copertina: Andy Warhol, Liz, 1963.

© The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts / GreenLight LLC.

Introduzione

- * Di questa *Introduzione*, discussa insieme dai curatori nel suo impianto generale, in particolare la sezione introduttiva e i paragrafi 1 e 4 sono stati scritti da Antonio Somaini, i paragrafi 2 e 3 da Andrea Pinotti.

Andrea Pinotti insegna Estetica presso l'Università Statale di Milano.

Antonio Somaini insegna Cultura visuale e Teorie del montaggio presso l'Università IUAV di Venezia.

- 1 OC VII, p. 258. In una serie di lettere ad Adorno (riportate in OC VII, pp. 540-42) Benjamin aveva espresso l'intenzione di denunciare Sternberger per plagio, in quanto riteneva che nel suo volume fossero stati ripresi senza citare il loro autore diversi temi trattati nel lavoro sui *passages* di Parigi.
- 2 Il passo si trova sia nella prima versione dattiloscritta del saggio (1935-36) inclusa nella presente antologia (cfr. qui, p. 21), sia nella versione del 1939 (OC VII, p. 305), sia nella traduzione in francese di Pierre Klossowski del 1936 (OC VI, p. 529).
- 3 *La bacchetta magica bagnata* (OC VI, p. 38).
- 4 Qui, p. 87.
- 5 Qui, pp. 90-91.
- 6 Qui, p. 92.
- 7 *Gestaltung* ed *Entstaltung*: cfr. i frammenti *Zur Ästhetik* [*Sull'estetica*], «Phantasie» (GS VI, p. 114).
- 8 Qui, p. 96.
- 9 Qui, p. 97.
- 10 OC I, p. 281.
- 11 Qui, p. 234.
- 12 Qui, p. 145.
- 13 Qui, p. 21.
- 14 *Cronaca berlinese* (1932; OC V, p. 270).
- 15 *Il dramma barocco tedesco* (1928: OC II, pp. 98 e 139).
- 16 Qui, p. 111.
- 17 Soprattutto *Scienza dell'arte rigorosa* (1933), qui pp. 100-4. Cfr. anche la recensione a Oskar Walzel, *L'opera d'arte letteraria* (1926: OC II, p. 475).
- 18 Libri che sono rimasti attuali (1929: OC III, p. 270). Cfr. anche *Scienza dell'arte rigorosa* (1933), qui, p. 102.
- 19 Qui, p. 68.
- 20 N 1,6 e N 2,5, qui pp. 410 e 413.
- 21 Qui, pp. 41 e 46.
- 22 Cfr. *Curriculum* [III/2]; OC III, p. 38.
- 23 Si vedano le lettere a H. Blumenthal del 12 agosto 1912 (GB I, p. 58) e a F. Radt del 21 novembre e del 4 dicembre 1915 (GB I, pp. 289 e 296-98). Cfr. anche qui, p. 102.
- 24 Cfr. qui, pp. 94-99.

- 25 Qui, p. 22, 67 e 237.
- 26 Cfr. la lettera su *Lo sguardo* di Georges Salles (qui, p. 111).
- 27 Qui, p. 47.
- 28 Benjamin cit. in Egon Wissing, *Verbale dell'esperimento del 7 marzo 1931* (OC VI, p. 106).
- 29 *Il dramma barocco tedesco* (1928: OC II, p. 217).
- 30 *Il carattere distruttivo* (1933: OC IV, pp. 521-22).
- 31 N 11,3 (qui, p. 420).
- 32 Strada a senso unico (1928: OC II, p. 462). Cfr. *Nähe und Ferne* (anni Venti: GS VI, pp. 83-87) e *Ombre corte* (1929: OC III, pp. 279-81; 1933: OC V, p. 435).
- 33 Qui, p. 21; già in *Piccola storia della fotografia*, qui, p. 237.
- 34 Qui, pp. 22 e 237.
- 35 Qui, p. 34.
- 36 *Ibid.* Sull'involucro cfr. anche qui, p. 57, e «*Le affinità elettive*» di Goethe (1922: OC I, pp. 583-84).
- 37 Qui, p. 64.
- 38 Qui, p. 234.
- 39 Qui, p. 196.
- 40 Qui, p. 197.
- 41 *Ibid.*
- 42 OC IV, p. 353.
- 43 Qui, p. 340.
- 44 In *Verbali di esperimenti con la droga* (OC VI, pp. 97-98).
- 45 Qui, p. 70.
- 46 Qui, p. 35.
- 47 Qui, pp. 171, 45 e 288.
- 48 Qui, p. 364. Cfr. anche *Strada a senso unico* (1928: OC II, p. 462).
- 49 Qui, p. 49.
- 50 Cfr. qui pp. 35-38.
- 51 Qui, p. 49.
- 52 Cfr. appunto il testo *Esperienza e povertà* (1933), qui, pp. 364-69.
- 53 Qui, p. 71.
- 54 Cfr. qui, p. 10.
- 55 Cfr. OC, IX, p. 724, frammento X Ia,2.
- 56 *Ibid.*
- 57 Qui, p. 262.
- 58 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, versione del 1939, in OC chiamata «seconda stesura» (OC VII, p. 323).
- 59 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, prima versione dattiloscritta», 1935-36 (qui, p. 43).

- 60 *Micky-Maus*, scritto con grafia tedesca, era il titolo dato da Benjamin alla sezione del saggio sull'opera d'arte in cui si parla dell'«inconcio ottico» nella prima versione manoscritta del 1935-36.
- 61 Critiche che Benjamin in parte recepisce anche nel testo qui antologizzato, ad esempio nella n. 15: qui, p. 43.
- 62 «Al Planetario», in *Strada a senso unico* (OC II, p. 463).
- 63 Qui, p. 26.
- 64 *Ibid.*
- 65 Cfr. qui, p. 32.
- 66 Qui, p. 39.

- 1 OC VI, pp. 527-46.
- 2 GB V, pp. 250-53, a p. 250.
- 3 Redazioni confluite poi rispettivamente nell'edizione tedesca (G5 I/2, pp. 471-508) e italiana (OC VII, pp. 300-31) delle opere.
- 4 Cfr. *Epilegomena a «L'opera d'arte nell'epoca»* (OC VII, pp. 332-42); in parte antologizzati qui, pp. 59-66.
- 5 Lettera a M. Horkheimer del 16 ottobre 1935 (L, pp. 310-13, a p. 312).
- 6 Lettera a G. Scholem del 23 ottobre 1935 (L, pp. 314-17, a p. 316).
- 7 Lettera a G. Karplus del 9 ottobre 1935 (GB V, pp. 170-74, a p. 171).
- 8 Lettera a W. Kraft del 28 ottobre 1935 (GB V, pp. 191-94, a p. 193).
- 9 Cfr. OC II, pp. 69-96.
- 10 Cfr. qui, p. 237 e p. 21.
- 11 «La traccia e l'aura. La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi» (M 16a,4; OC IX, pp. 499-500). Si veda anche la lettera ad Adorno del 9 dicembre 1938: «Il concetto di traccia trova la sua determinazione filosofica in opposizione a quello di aura» (L, pp. 368-76, a p. 369).
- 12 Qui, p. 49.
- 13 Qui, p. 18.
- 14 *Ibid.*
- 15 Cfr. qui, p. 42. La nozione aveva già fatto la propria comparsa in *Piccola storia della fotografia*, qui, p. 230.
- 16 Si veda in particolare la critica all'ingenua fede socialdemocratica nel progresso tecnico, precorritrice dei «tratti tecnocratici che più tardi s'incontreranno nel fascismo», affidata alla tesi XI (OC VII, pp. 488-89).
- 17 Si veda la sua lettera a Benjamin del 18 marzo 1936 (A-B, pp. 168-77, alle pp. 169-71).
- 18 Benjamin tornò in più occasioni su questa polarità temporale. Cfr. il paragrafo «Una volta è nessuna volta» in *Ombre corte (I)* (1929: OC III, pp. 279-80); *Una volta è nessuna* (1934: OC VI, p. 29).
- 19 Qui, pp. 67-68.
- 20 Si vedano in particolare le acute osservazioni sulla funzione della parete come supporto del quadro (qui, pp. 60-62).
- 21 Interessante è il riferimento al jazz come musica tattile (qui, p. 71). Si vedano le contemporanee ricerche di Adorno consegnate all'articolo *Über Jazz*, pubblicato sotto lo pseudonimo di Hektor Rottweiler in «Zeitschrift für Sozialforschung», v (1936), n. 2, pp. 235-57, e lo scambio epistolare con Benjamin su convergenze e divergenze teoriche a tal riguardo: in particolare

la già citata lettera di Adorno del 18 marzo 1936 e le lettere di Benjamin del 30 giugno 1936 (14-B, pp. 189-91) e del 9 dicembre 1938 (*L*, pp. 368-76).

22 «Gli estremi si toccano», osserva a tal riguardo Benjamin in una pregnante annotazione (qui, p. 55).

23 Illuminante a tal riguardo l'osservazione relativa agli sforzi di includere prima la fotografia, poi il cinema, nel regno dell'Arte: « Se già precedentemente era stato sprecato molto acume per decidere la questione se la fotografia fosse un'arte - ma senza che ci si fosse posta la domanda preliminare: e cioè, se attraverso la scoperta della fotografia non si fosse modificato il carattere complessivo dell'arte -, i teorici del cinema ripresero ben presto questa male impostata problematica» (qui, p. 29).

24 Qui, p. 39.

- 1 Abel Gance, *Le temps de l'image est venu!*, in «L'art cinématographique», II, Paris 1927, pp. 94-96 [N.d.A.].
- 2 Nel caso delle opere cinematografiche la riproducibilità tecnica del prodotto non è, come per esempio nel caso delle opere letterarie o dei dipinti, una condizione di origine esterna della loro diffusione tra le masse. *La riproducibilità tecnica dei film poggia immediatamente sulla tecnica della loro produzione. Questa non soltanto permette immediatamente la diffusione in massa delle opere cinematografiche: ma anzi, addirittura la impone.* La impone poiché la produzione di un film è talmente costosa che un singolo in grado di permettersi di acquistare, per esempio, un dipinto, non è in grado di permettersi di acquistare un film. Nel 1927 si è calcolato che un film di una certa lunghezza, per diventare redditizio, doveva raggiungere un pubblico di nove milioni di persone. Col film sonoro si è manifestata una tendenza inversa; il suo pubblico venne a trovarsi limitato dai confini linguistici, e ciò avvenne contemporaneamente all'accentuazione degli interessi nazionali da parte del fascismo. Più che registrare questo regresso, che peraltro venne subito attenuato mediante la sincronizzazione, è importante considerare il suo nesso col fascismo. La contemporaneità dei due fenomeni si basa sulla crisi economica. Le stesse perturbazioni che, viste nel loro complesso, hanno portato al tentativo di conservare con l'uso aperto della forza i rapporti di proprietà costituiti, hanno indotto il capitale cinematografico ad accelerare i lavori preliminari per la produzione di film sonori. L'avvento del film sonoro produsse un temporaneo sollievo. E ciò non soltanto perché il film sonoro indusse di nuovo le masse ad andare al cinema, ma anche perché stabilì la solidarietà di nuovi capitali, che venivano dall'industria elettrica, col capitale cinematografico. Così, visto dall'esterno, il cinema sonoro ha promosso gli interessi nazionali, ma visto dall'interno ha internazionalizzato ancora di più la produzione cinematografica [N.d.A.].
- 3 L'estetica dell'idealismo non può riconoscere questa polarità il cui concetto di bellezza in fondo la definisce come indistinta (e coerentemente la esclude in quanto distinta). Tuttavia, in Hegel essa si annuncia con la chiarezza maggiore possibile nei limiti dell'idealismo. Nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* si legge: «I dipinti si avevano da molto tempo: la religiosità ne aveva bisogno per la devozione, ma non aveva bisogno di dipinti belli, anzi questi ultimi erano perfino fastidiosi. Nel dipinto bello è presente anche un che di esterno, ma nella misura in cui è bello, il suo spirito si rivolge all'uomo; ma in quella devozione, essenziale è il rapporto con una cosa, poiché essa stessa non è altro che un oscurarsi, privo di spirito, dell'anima... L'arte bella è... sorta nella chiesa stessa... benché... l'arte sia già uscita dal principio della chiesa» (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke* [Opere], Berlin und Leipzig 1837 sgg., vol. IX, p. 414). Anche in un passo delle *Lezioni di estetica* Hegel ha avvertito il problema. In questo passo si dice: «Noi abbiamo oltrepassato lo stadio in cui si onorano e si rivolgono preghiere alle opere d'arte; l'impressione che esse suscitano è di un genere più riflesso, e ciò che attraverso queste opere viene suscitato in noi richiede ancora una pietra di paragone più alta» (*Ibid.*, vol. X, n. 1, p. 14) [N.d.A.].

4 L'obiettivo delle rivoluzioni è quello di accelerare questo adeguamento. Le rivoluzioni sono innervazioni della collettività, o più precisamente tentativi di innervazione della collettività nuova, storicamente inedita che ha i suoi organi nella seconda tecnica. Questa seconda tecnica è un sistema in cui il superamento delle forze elementari sociali rappresenta il presupposto per giocare con quelle naturali. Come il bambino, quando impara ad afferrare le cose, protende la mano verso la luna come la protende verso la palla, così l'umanità, nei suoi tentativi di innervazione, accanto a quelli tangibili, prende in considerazione anche obiettivi che al momento sono utopici. Infatti, durante le rivoluzioni, non solo la seconda tecnica avanza le sue rivendicazioni alla società. Proprio perché questa seconda tecnica punta a una crescente liberazione dell'uomo dalla schiavitù del lavoro, dall'altro lato l'individuo, all'improvviso, vede allargato in modo imprevedibile il suo campo di gioco. In questo campo di gioco si sente ancora spaesato, ma in esso avanza le sue rivendicazioni. Infatti, quanto più la collettività si appropria della sua seconda tecnica, tanto più tangibile diventa per gli individui che vi appartengono, quanto poco finora, sotto la suggestione della prima, essi abbiano avuto ciò che loro spetta. In altre parole, attraverso la liquidazione della prima tecnica, è il singolo individuo ad avanzare le sue rivendicazioni. La seconda tecnica non ha potuto mettere subito al sicuro le sue prime conquiste rivoluzionarie, in quanto le questioni vitali per l'individuo sepolte dalla prima - amore e morte - cercano di nuovo una soluzione. L'opera di Fourier rappresenta il primo documento storico di questa rivendicazione [N.d.A.].

5 Abel Gance, *Le temps de l'image est venu!* cit., pp.100-1 [N.d.A.].

6 Séverin-Mars, citato da Abel Gance (*Le temps de l'image est venu!* cit., p. 100) [N. d.A.].

7 Franz werfel, *Ein Sommernachtstraum. Ein Vilm von Shakespeare und Reinhardt*, in «Neues Wiener Journal», citato da «Lu», 15 novembre 1935 [N.d.A.].

8 Luigi Pirandello, *On tourne*, citato da Léon Pierre-Quint, *Signification du Cinéma*, in «L'art cinématographique», Paris 1927, II, pp. 14-15 [luigi Pirandello, *Si gira...*, Flli Treves, Milano 1916, pp. 93-94] [N.d.A.].

9 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* [Film come arte], Berlin 1932, pp. 176-77.

Certi particolari, apparentemente accessori, attraverso i quali il regista cinematografico si allontana dalle pratiche della scena, assumono in questo contesto un notevole interesse. Così, per esempio, il tentativo di far recitare l'interprete senza trucco, come ha fatto Dreyer nella *Giovanna*

d'Arco. Dreyer impiegò mesi soltanto per trovare i quaranta attori che avrebbero composto il tribunale dell'Inquisizione. La ricerca di questi attori assomigliava a una ricerca di determinati accessori di scena difficilmente ottenibili. Dreyer cercò con estrema cura di evitare le somiglianze di età, di statura, di fisionomia tra questi attori (cfr. Maurice Schulz, *Le maquillage*, in «L'art cinématographique», VI, Paris 1929, pp. 65-66). Se l'attore diventa

un accessorio di scena, non di rado, d'altra parte, l'accessorio funge da attore. O, in ogni modo, non è affatto inconsueto che il cinema attribuisca un ruolo all'accessorio. Invece che ricorrere ad alcuni esempi tratti da una serie che potrebbe essere infinita, ci atteniamo a uno che ha una particolare forza dimostrativa. Un orologio in funzione sulla scena disturberà sempre. Sulla scena non è possibile attribuirgli il suo ruolo, che è quello di misurare il tempo. Anche in un dramma naturalistico, il tempo astronomico verrebbe a scontrarsi col tempo scenico. Nello stesso tempo è estremamente caratteristico del cinema il fatto che in certi casi possa ricorrere alla misurazione del tempo. Questo esempio mostra più chiaramente di altri come, in certe circostanze, ogni singolo accessorio di scena possa assumere nel cinema una funzione decisiva. C'è solo un passo da qui alla constatazione di Pudovkin, secondo cui «la recitazione dell'interprete connessa con un oggetto o basata su di esso è... sempre uno dei metodi più efficaci della rappresentazione filmica» (Vsevolod I. Pudovkin, *Filmregie*

und Filmmanuskript [Regia cinematografica e sceneggiatura], Berlin 1928, p. 126). Così il cinema è il primo mezzo artistico in grado di mostrare come la materia agisca insieme con l'uomo. Per questa ragione può essere un eccellente strumento per la rappresentazione materialistica [*N.d.A.*].

- 10 Il significato della bella apparenza ha il proprio fondamento nell'era della percezione auratica che ormai sta volgendo al termine. La teoria estetica competente in questo ambito ha raggiunto la sua formulazione più esplicita in Hegel secondo il quale la bellezza è la «manifestazione dello spirito nella forma sensibile... creata dallo spirito come ad esso adeguata» (hegel, *Werke* cit., Berlin 1837, X, n. 2, p. 121). Nondimeno questa formulazione contiene già dei tratti epigonalici. La formula di Hegel secondo la quale l'arte toglie «l'apparenza e l'illusione di questo mondo malvagio e caduco dal contenuto reale delle apparenze» (hegel, *ibid.*, X, n. I, p. 13), si è già staccata dal fondo esperienziale di questa dottrina. Questo fondo esperienziale è l'aura. La bella apparenza come realtà auratica pervade invece ancora completamente l'opera goethiana. Mignon, Ottilia ed Elena partecipano a questa realtà. «Né l'involucro, né l'oggetto in esso nascosto sono il bello, bensì tale è l'oggetto *nel* suo involucro» - ecco la quintessenza sia della concezione dell'arte goethiana che di quella degli antichi. Il suo declino suggerisce, doppiamente, di ricondurre lo sguardo alla sua origine. Questa risiede nella mimesi come fenomeno originario di ogni attività artistica. Colui che imita, fa solo apparentemente ciò che fa. Ovvero la più antica forma di imitazione conosce un'unica materia con cui crea: il corpo stesso di colui che imita. Danza e lingua, gesto corporeo e gesto labiale sono le più antiche manifestazioni della mimesi. - Colui che imita rende apparente il suo oggetto. Si può dire anche che reciti il suo oggetto. E così si giunge alla polarità che sottende alla mimesi. Nella mimesi sonnacchiano, strettamente piegati l'uno nell'altro come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte, vale a dire l'apparenza e il gioco. Tuttavia il dialettico può mostrare un interesse per questa polarità solo se questa svolge un ruolo storico. E questo effettivamente accade. Cioè, questo ruolo è determinato dal confronto

storico-universale tra la prima e la seconda tecnica. L'apparenza, infatti, è lo schema più sottratto e quindi anche più costante di tutte le modalità di procedura della prima, mentre il gioco è la riserva inesauribile di tutte le modalità di procedura sperimentali della seconda tecnica. Né il concetto di apparenza, né quello del gioco sono estranei ai canoni dell'estetica tramandatici; e nella misura in cui la coppia concettuale di valore culturale e valore espositivo è mimetizzata nella coppia concettuale citata per prima, essa non ci dice nulla di nuovo. Ma tutto questo cambia repentinamente, non appena questi concetti perdono la loro indifferenza nei confronti della storia. In questo modo ci portano a una cognizione pratica che suggerisce: ciò che si accompagna al deperimento dell'apparenza, al declino dell'aura nelle opere dell'arte, è un enorme guadagno in termini di spazio di gioco. Lo spazio di gioco più ampio è quello apertosi nel cinema. In esso il momento dell'apparenza è arretrato a tutto favore del momento del gioco. Le posizioni che la fotografia aveva guadagnato nei confronti del valore culturale sono state così enormemente consolidate. Nel cinema il momento dell'apparenza ha completamente ceduto il suo posto al momento del gioco, alleato della seconda tecnica. Quest'alleanza è stata recentemente espressa da Ramuz con una formulazione che sotto l'apparenza della metafora centra la cosa stessa: «Assistiamo attualmente a un processo affascinante. Le diverse scienze che fino a ora operavano ciascuna autonomamente nel proprio ambito, iniziano a convergere per quanto riguarda il loro oggetto e a fondersi in un'unica scienza: chimica, fisica e meccanica si intrecciano. È come se oggi fossimo testimoni della realizzazione enormemente accelerata di un puzzle, in cui la disposizione dei primi pezzi ha richiesto svariate migliaia di anni, mentre gli ultimi, a causa dei loro contorni, con grande stupore dei presenti, paiono in procinto di trovarsi l'uno con l'altro quasi da sé» (Charles-Ferdinand Ramuz: *Paysan, nature*, in «Mesure», n. 4, ottobre 1935). In queste parole si esprime in modo ineguagliabile il momento del gioco della seconda tecnica in cui si rafforza quello dell'arte [N.d.A.].

- 11 La trasformazione qui constatata del modo di esposizione attraverso la tecnica riproduttiva si fa sentire anche nella politica. *La crisi delle democrazie borghesi si può intendere come crisi delle condizioni di esposizione dell'uomo politico.* Le democrazie espongono il politico direttamente, con la sua persona, e lo espongono di fronte ai rappresentanti del popolo. Il Parlamento è il suo pubblico. Con le innovazioni delle apparecchiature di ripresa, che permettono di far sentire, e poco dopo di far vedere, l'oratore a un numero illimitato di spettatori, l'esposizione dell'uomo politico di fronte a queste apparecchiature di ripresa assume un ruolo di primo piano. Così come i teatri, si svuotano anche i Parlamenti. La radio e il cinema modificano non soltanto la funzione dell'attore professionista ma altrettanto anche quella di coloro che, come l'uomo politico, interpretano se stessi. L'orientamento di questa modificazione, a prescindere dai diversi compiti particolari, è lo stesso sia per l'interprete cinematografico che per il politico. Esso persegue l'esposizione di prestazioni verificabili, anzi adottabili, in determinate condizioni sociali, così come lo sport li aveva richiesti dapprima sotto determinate condizioni naturali. Ciò ha come risultato una nuova selezione, una selezione che avviene di fronte all'apparecchiatura, dalla quale escono vincitori il campione, la star e il dittatore [N.d. A.].

12 La coscienza di classe proletaria, che è la più illuminata, tra l'altro modifica radicalmente la struttura della massa proletaria. Il proletariato dotato di coscienza di classe costituisce una massa compatta solo dall'esterno, nell'immaginazione dei suoi oppressori. Nel momento in cui si accinge alla sua lotta di liberazione, in realtà la sua massa apparentemente compatta si è già allentata. Smette di essere in balia di semplici reazioni; passa all'azione. L'allentamento della massa proletaria è opera della solidarietà. Nella solidarietà della lotta di classe proletaria è abolita la contrapposizione morta e non dialettica tra individuo e massa; per il compagno essa non esiste. Per quanto decisiva dunque la massa possa essere per il capo rivoluzionario, la sua prestazione maggiore non è quella di trascinare le masse dietro di sé, ma di farsi continuamente riassorbire dalla massa, in modo da essere per essa sempre uno dei centomila. - La lotta di classe allenta la massa compatta dei proletari; ma la medesima lotta di classe comprime quella dei piccoli borghesi. La massa, impenetrabile e compatta, oggetto della «psicologia delle masse» di Le Bon [il celebre testo di Gustave Le Bon *Psychologie des Foules* (1895), tradotto in italiano come *Psicologia delle folle*, è conosciuto al pubblico tedesco nella traduzione di R. Eisler (1911) con il titolo *Psychologie der Massen*, N. d. C.] e di altri è quella piccolo-borghese. La piccola borghesia non è una classe; in realtà essa è solo massa, tanto più compatta, quanto è maggiore la pressione alla quale è esposta da parte delle due classi nemiche costituite dalla borghesia e dal proletariato. In *questa* massa, in effetti, è determinante il momento emozionale, di cui si parla nella psicologia delle masse. Ma proprio per questo la massa compatta rappresenta l'opposto rispetto al quadro del proletariato sottomesso a una ratio collettiva. In *questa* massa, in effetti, è determinante quel momento reattivo, di cui si parla nella psicologia delle masse. Ma proprio tramite quest'ultimo la massa compatta, con le sue reazioni immediate, rappresenta l'opposto rispetto ai quadri proletari con le loro azioni, sempre frutto di un compito, per momentaneo che possa essere. Così, senza eccezioni, le manifestazioni della massa compatta rivelano sempre un tratto panico, sia che in essi si esprima l'entusiasmo bellico, l'odio contro gli ebrei o l'istinto di autoconservazione. Una volta chiarita la differenza tra la massa compatta, ovvero quella piccolo-borghese, e la massa dotata di una coscienza di classe, cioè quella proletaria, diventa chiaro anche il suo significato operativo. Detto in modo intuitivo, da nessuna parte questa distinzione appare più giustificata che nei casi, per nulla rari in cui ciò che una volta era trasgressione di una massa compatta, a seguito di una situazione rivoluzionaria, forse già dopo qualche secondo è diventato atto rivoluzionario di una classe. Il carattere peculiare di simili eventi realmente storici è dato dal fatto che la reazione di una massa compatta provoca uno sconvolgimento all'interno di essa stessa che la allenta e le permette di divenire consapevole del suo essere un'associazione di quadri dotati di una coscienza di classe. Ciò che un tale atto concreto contiene in un arco di tempo strettissimo non è altro che ciò che nel linguaggio dei tattici comunisti si chiama «la conquista della piccola borghesia». Questi tattici sono interessati al chiarimento di questo evento anche in un altro senso. Infatti, un ambiguo concetto della massa, l'accento non vincolante al suo umore di continuo riproposto dalla stampa rivoluzionaria tedesca, ha

indubbiamente alimentato delle illusioni che sono state fatali per il proletariato tedesco. Il fascismo, invece, queste leggi - sia che le abbia intuite o meno - è riuscito a sfruttarle in maniera eccellente. Esso sa che più le masse che mette in piedi sono compatte, maggiori sono le opportunità che le sue reazioni siano determinate dagli istinti controrivoluzionari della piccola borghesia. Il proletariato, da parte sua, prepara invece una società in cui non saranno più presenti né le condizioni oggettive né quelle soggettive per la formazione delle masse [N.d.A.].

13 L'espressione «fiore azzurro [*blaue Blume*]» costituisce un riferimento implicito al simbolo ricorrente nel romanzo incompiuto *Heinrich von Ofterdingen* (trad. it. di T. Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*; Adelphi, Milano 1997, in particolare pp. 17-18), come lo stesso Benjamin esplicita nell'*incipit* del saggio *Kitsch onirico* (cfr. qui, p. 317) [N.d.C.].

14 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, cit. p.138 [N.d.A.].

15 Un'analisi esaustiva di questi film ovviamente non potrebbe nascondere il suo opposto. Dovrebbe partire dalla contraddittorietà di quei fatti che hanno un effetto sia comico che spaventoso. Comicità e terrore, come mostrano le reazioni dei bambini, sono strettamente collegati. E perché, in considerazione di determinate circostanze dovrebbe essere vietato domandarsi quale in un dato caso sia quella più umana? Alcuni dei pili recenti film di Topolino rappresentano circostanze che fanno apparire giustificata questa domanda. [Il loro tetro incantesimo del fuoco, per il quale il film a colori ha creato i presupposti tecnici, sottolinea un tratto che finora si manifestava solo velatamente 'e mostra con quale facilità il fascismo si appropria delle innovazioni «rivoluzionarie» anche in questo campo]. Quanto emerge alla luce dei più recenti film di Disney, in realtà è già presente in alcuni film più vecchi: la tendenza ad accettare tranquillamente la bestialità e l'atto violento come fenomeno concomitante dell'esistenza. In questo modo si riprende una tradizione antica e addirittura ispiratrice di fiducia; essa ha inizio con gli *hooligans* danzanti che vediamo nelle immagini dei pogrom medievali, mentre la «gentaglia» delle favole dei Grimm ne costituisce l'indistinta e pallida retroguardia [N.d.A.].

16 L'*eccentrico* è un artista di circo e varietà a carattere comico, che fonde la pantomima clownesca con particolari doti di destrezza, soprattutto musicale [N.d.T.].

17 Nell'epoca della rivoluzione industriale si definivano «Troddenwohner» («inquilini essiccatori») coloro che affittavano a prezzo ribassato appartamenti in edifici appena costruiti dalle pareti ancora umide che poi lasciavano dopo tre mesi per trasferirsi in nuove abitazioni alle stesse condizioni [N.d.C.].

18 «L'opera d'arte, - dice André Breton, - ha valore soltanto in quanto sia traversata dai riflessi del futuro». Effettivamente ogni forma d'arte evoluta si trova nel punto d'incidenza di tre linee di sviluppo. E cioè, innanzitutto, la tecnica tende verso una determinata forma d'arte. Prima che il cinema fosse inventato c'erano certi libricini di fotografie le cui immagini, scattando di fronte all'osservatore sotto la spinta di un colpo di pollice, gli proponevano il corso di un incontro di boxe o di una partita di tennis; nei bazar c'erano

macchine automatiche in cui il flusso delle immagini era ottenuto mediante il movimento di una manovella. In secondo luogo, giunte a certi stadi del loro sviluppo, le forme d'arte tradizionali tendono a ottenere effetti che più tardi vengono ottenuti liberamente dalla nuova forma d'arte. Prima che il cinema s'imponesse, i dadaisti cercarono nelle loro manifestazioni di suscitare nel pubblico una reazione che più tardi un Chaplin ottenne in modo più naturale. In terzo luogo, spesso, impercettibili modificazioni sociali tendono a modificare la ricezione in un modo che torna poi a vantaggio soltanto della nuova forma d'arte. Prima che il cinema cominciasse a formarsi un suo pubblico, nel cosiddetto *Kaiserpanorama* venivano consumate, da un pubblico riunitosi appositamente, immagini che avevano già cessato di essere immobili. Questo pubblico si raccoglieva di fronte a un paravento dentro il quale erano sistemati stereoscopi, uno per ogni visitatore. Davanti a questi stereoscopi comparivano automaticamente immagini singole che indugiavano brevemente e che poi venivano sostituite da altre. Con mezzi analoghi lavorava ancora Edison quando (prima che si fosse inventato lo schermo e il procedimento della proiezione) mostrò la prima pellicola cinematografica a un pubblico che guardava dentro un apparecchio in cui scorreva la sequenza di immagini. Del resto nel congegno del *Kaiserpanorama* si esprime con particolare chiarezza una dialettica di questo sviluppo. Poco prima che il film renda collettiva la visione delle immagini, davanti agli stereoscopi di queste strutture, peraltro rapidamente tramontate, la visione delle immagini da parte del singolo riacquista la stessa pregnanza che un tempo aveva la visione dell'immagine del dio per il sacerdote nella cella [N.d.A.].

19 Si confronti lo schermo su cui si svolge il film con la tela su cui si trova il dipinto. L'immagine sul primo si modifica, quella sulla seconda no. L'ultima invita l'osservatore alla contemplazione; davanti a essa può abbandonarsi alla sua sequenza di associazioni. Davanti alla ripresa cinematografica non può farlo. Nel momento in cui l'ha colta con lo sguardo, questa si è già modificata. Non può esser fissata. La sequenza di associazioni di colui che la osserva viene subito interrotta a causa della sua modifica. Su questo si fonda l'effetto di choc del cinema, che come ogni effetto di choc chiede di essere parato tramite un'accresciuta presenza di spirito. *Il cinema è la forma d'arte corrispondente all'accentuato pericolo di vita in cui vivono le persone di oggi.* Corrisponde a profonde modifiche dell'apparato percettivo - modifiche come quelle che secondo il metro dell'esistenza privata ogni passante vive nel traffico di una grande città e secondo il metro storico-universale vive chiunque combatta contro l'attuale ordine sociale [N.d.A.].

20 Qui, e specialmente nei cinegiornali, di cui sarà ben difficile sopravvalutare l'importanza propagandistica, è importante un fattore tecnico. *Alla riproduzione in massa è particolarmente favorevole la riproduzione di masse.* Nei grandi cortei, nelle adunate oceaniche, nelle manifestazioni di massa di genere sportivo e nella guerra, tutte cose che oggi vengono registrate dagli apparecchi di ripresa, la massa guarda in faccia se stessa. Questo processo, la cui portata non ha bisogno di essere sottolineata, è strettamente connesso con lo sviluppo della tecnica di riproduzione e di ripresa. In generale, i movimenti di massa si presentano più chiaramente di fronte a un'apparecchiatura che non per lo sguardo. Il punto di vista migliore per

cogliere schiere di centinaia di migliaia di uomini è la prospettiva aerea. E anche se questa prospettiva è accessibile all'occhio quanto all'apparecchiatura, tuttavia l'immagine che l'occhio ne ricava non consente quell'ingrandimento a cui invece è sottoposta la ripresa. Ciò significa che i movimenti di massa, e tra essi soprattutto la guerra, rappresentano una forma di comportamento umano particolarmente favorevole all'apparecchiatura [N.d.A.].

- 21 «La Stampa», Torino [Prima versione]. (L'articolo, intitolato *Estetica futurista della guerra*, è apparso in realtà su «La Gazzetta del Popolo» del 27 ottobre 1935. Abbiamo ripristinato il testo originale grazie alla cortesia di Giovanni Lista, che ringraziamo per la preziosa collaborazione [N.d. C.]).
- 22 Adelbert von Chamisso, *Die Sonne bringt'es an den Tag*: «Risplende il sole dal bordo della coppa | sul muro disegna cerchi tremolanti» [N.d.T.].
- 23 Cfr. Edgar Allan Poe, *Il gatto nero*, in *Racconti straordinario*, Sansoni, Firenze 1965 [N.d.T.].
- 24 Cfr. *Daniele* 5, 5.

- 1 GS VI, pp. 108-29. Si veda anche *l'Appendice a L'arcobaleno (L'arcobaleno ovvero L'arte del paradiso. Da un antico manoscritto)* (1915; OC I, pp. 247-49).
- 2 Qui, p. 87.
- 3 Possiamo qui solo menzionare il durevole interesse, dimostrato da Benjamin nel corso di tutta la sua vita, per i libri illustrati per bambini (di cui era appassionato collezionista), nei quali egli coglie una cruciale interazione del medium linguistico con quello grafico e coloristico, e delle pratiche del leggere e scrivere con quella del guardare. Ricordiamo, fra i tanti scritti a questo tema dedicati, le recensioni *Vecchi libri per l'infamia* (1924; OC II, pp. 47-57); *Sguardo sul libro per l'infanzia* (1926; OC II, pp. 478-84); *Letteratura per l'infanzia* (1929; OC III, pp. 334-40).
- 4 «La fantasia è il medium in cui concepiscono e creano»; «medium del colore», «il colore come medium, come assenza di spazio», «medium, puro accidente privo di sostanza» (qui, pp. 91-92).
- 5 Qui, p. 88. .
- 6 Qui, p. 91.
- 7 Qui, p. 90. Sull'antitesi Benjamin ritornerà anche in *Sguardo sul libro per l'infamia* (1926; OC II, pp. 478-84; qui, pp. 482-83), declinandola come opposizione' fra linea e attiva creatività da un lato, e colore e passività fantastica dall'altro: «Nella visione dei colori, è percepibile come fenomeno originario l'impressione fantastica in antitesi all'intuizione creativa. A ogni forma, a ogni contorno che l'uomo percepisce corrisponde in lui stesso la facoltà di produrla. Perfino il corpo nella danza, la mano nel disegno, li imitano e se ne appropriano. Questa facoltà ha, però, il suo limite nell'universo del colore: il corpo umano non può generare il colore. Esso gli corrisponde, non in maniera creativa, bensì ricettiva: nell'occhio che riluce nei colori».
- 8 Lettera a G. Scholem del 18 agosto 1917 (GB I, pp. 377-79, alle pp. 377-78).
- 9 Qui, p. 94. Si veda anche, in una lettera a Scholem del 13 gennaio 1918, l'ulteriore specificazione: «Il piano del segno [*Zeichen*] è - dal punto di vista dell'uomo - orizzontale, quello della macchia [*Mal*] verticale» (GB I, pp. 418-21, a p. 418). Sulla questione fondamentale della postura del fruitore in rapporto alla dimensione verticale e orizzontale Benjamin sarebbe ritornato in *Strada a senso unico* (1928) a proposito della scrittura: «Se molti secoli fa aveva incominciato pian piano a coricarsi e da iscrizione eretta era divenuta manoscritto semiadagiato sui leggi per stendersi alla fine nel letto del libro stampato, ora comincia altrettanto lentamente a risollevarsi da terra. Già il giornale si legge tenendolo più ritto che in posizione orizzontale» (OC II, pp. 409-65, a p. 424).
- 10 Qui, p. 96.
- 11 Qui, p. 97.
- 12 *Pittura e grafica*, qui, p. 63.

- 13 La prima stesura si può leggere in OC V, pp. 333-37.
- 14 Sulle speranze riposte in tale contatto, presto deluse, cfr., raccolte in GB III, le lettere di Benjamin a H. von Hofmannsthal del 30 ottobre 1926 (pp. 206-11); del 24 novembre 1927 (pp. 307-9); dell'8 febbraio 1928 (pp. 331-33); ad A. Cohn del 20 gennaio 1928 (pp. 320-21); a G. Scholem del 30 gennaio 1928 (pp. 321-28).
- 15 Qui, p. 101.
- 16 Si veda, nelle annotazioni al saggio sull'opera d'arte dedicate al concetto di stile, questa pregnante osservazione: «Probabilmente è solo al diciannovesimo secolo che il concetto di stile ha potuto apparire sterilizzato e conservabile nel suo secolo come un preparato scientifico sotto spirito. Questo giustificherebbe la supposizione che solo forme deprivate di qualsiasi funzione per la percezione possano accreditarsi come stile nel senso in cui noi lo intendiamo» (qui, p. 61).
- 17 Qui, p. 102.
- 18 Qui, p. 105.
- 19 *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* (1937; OC VI, pp. 467-502). Si vedano anche, nel *Passagenwerk*, le annotazioni della sezione H, «Il collezionista» (OC IX, pp. 212-23).
- 20 Dottrina della similitudine (qui, pp. 141-46), e *Sulla facoltà mimetica* (OC V, pp. 522-24), entrambi del 1933.
- 21 *Immagini di pensiero* (1933; OC V, pp. 528-33)
- 22 GB VI, pp. 403-25, alle pp. 418-19.
- 23 Qui, p. 111.

- 1 Curriculum vitae (OC VII, p. 518).
- 2 *Ibid.*
- 3 OC I, 281-95. Si vedano anche i frammenti *Zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik* (1916-23: GS VI, pp. 9-53). Cfr. la lettera di Benjamin a Scholem dell'11 novembre 1916 (GB I, pp. 343-46).
- 4 Cfr. soprattutto *Il significato del linguaggio nel «Trauerspiel» e nella tragedia* (1916; OC, pp. 277-80).
- 5 *Curriculum vitae* (OC VII, p. 518). A Humboldt fanno esplicito riferimento gli appunti presi da Benjamin in seguito a un colloquio sui problemi del tradurre intercorso con G. Anders nel 1935 o 1936 (*La traduction - le pour et le contre*; GS VI, pp. 157-60, a p. 158).
- 6 Qui, p. 136.
- 7 Qui, p. 134.
- 8 Si vedano anche le Appendici a *Dottrina della similitudine* (1933, 1935; OC V, pp. 444-49).
- 9 OC V, pp. 522-24.
- 10 Qui, p. 144.
- 11 Si veda a tal riguardo il ricordo autobiografico dello stesso Benjamin nel brano *La Comarehlen di Infanzia berlinese intorno al millenovecento* (1933): «Il dono di scorgere somiglianze non è in effetti altro che un debole retaggio dell'antica coazione a divenire simili e a comportarsi in modo simile. E su di me la esercitavano le parole. Quelle che mi facevano assomigliare ad abitazioni, mobili, vestiti, non a bambini esemplari» (OC V, p. 358).
- 12 Cfr. a tal proposito il frammento preparatorio *Zur Astrologie* (forse 1932; GS VI, pp. 192-93).
- 13 Una densa nota del saggio sull'opera d'arte si interroga sulla «mimesi come fenomeno originario di ogni attività artistica», indicando nel corpo stesso del mimo la più antica forma di imitazione, comprendente «danza e lingua, gesto corporeo e gesto labiale» (qui, p. 34).
- 14 Sull'onomatopea cfr. l'importante recensione collettiva *Problemi della sociologia del linguaggio* (1935; OC VI, pp. 197-222).
- 15 Benjamin, che si impegnava personalmente in perizie grafologiche, si è ripetutamente occupato della grafologia: si veda il frammento *Zur Graphologie* (forse 1922; GS VI, p. 185); la recensione *Anja e Georg Mendelssohn, «L'uomo nella scrittura»* (1928; OC III, pp. 115-18); il testo della conferenza radiofonica *Vecchia e nuova grafologia* (1930; OC IV, pp. 292-93); *Chich leuch lau chra. A proposito di un sillabario* (1930; OC IV, pp. 294-98).
- 16 Qui, p. 144.
- 17 Qui, p. 129.
- 18 Si veda a tal riguardo il saggio *Sull'attuale posizione sociale dello scrittore francese* (1934; OC VI, pp. 5-28).

- 19 Qui, p. 148.
- 20 Qui, p. 150. Cfr. la recensione *Crisi del romanzo. A proposito di «Berlin Alexanderplatz» di Döblin* (1930; OC IV, pp. 159-64).
- 21 Cfr. la dura recensione *Malinconia di sinistra. Sul nuovo libro di poesie di Erich Kästner* (1930; OC IV, pp. 263-67). Su Renger-Patzsch e sul suo libro fotografico *Il mondo è bello* Benjamin ritorna polemicamente in *Piccola storia della fotografia* e in *Lettera da Parigi [II], Pittura e fotografia*: cfr. qui, pp. 242 e 253.
- 22 Sul linguaggio giornalistico si vedano, oltre al § XIII del saggio sull'opera d'arte (qui, pp. 37-38), i testi brevi *Giornalismo* (1927; OC II, p. 663) e *Il giornale* (1934; OC V, pp. 40-41), e soprattutto il grande saggio dedicato a *Karl Kraus* (1931; OC IV, pp. 329-58).
- 23 Dell'incontro di Benjamin con la realtà sovietica (e in particolare dell'intensa relazione con la regista lettone Asja Lacis) è importante testimonianza il *Diario moscovita* (OC II, pp. 506-608). Si vedano anche, sempre del 1927, *1 raggruppamenti politici degli scrittori russi* (OC II, pp. 609-12) e *La nuova letteratura russa* (OC II, pp. 665-71).
- 24 Qui, p. 151.
- 25 Cfr. qui, p. 91. Fra gli appunti e i materiali preparatori del *Passagenwerk* si veda in particolare la sezione J, «Baudelaire» (OC IX, pp. 243-431), e i frammenti teorici a essa connessi raccolti in *Parco centrale* (OC VII, pp. 179-209).
- 26 OC II, pp. 409-65.
- 27 Si vedano le recensioni *François Porché, Il calvario del poeta Baudelaire* (1930; OC IV, p. 125), e *Baudelaire sotto l'elmetto* (1931; OC IV, pp. 474-75).
- 28 Cfr. qui, pp. 381-83.
- 29 OC VII, pp. 101-78. Su parti di questo testo Benjamin si sarebbe basato per tenere una conferenza in francese a Pontigny nel 1939: *Note sui «Quadri di Parigi» di Baudelaire* (OC VII, pp. 343-51). Si veda altresì l'*Appendice a «La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire»* (OC VII, pp. 210-33).
- 30 L, pp. 361-68, a p. 365. La risposta di Benjamin, datata 9 dicembre 1938, si può leggere in L, pp. 368-76. Si vedano anche le successive lettere di Adorno del 1° febbraio 1939 (A-B, pp. 380-85, 385-87 e 398-407).
- 31 *Perte d'auréole* è appunto il titolo di uno dei *Petits poèmes en prose* della raccolta *Le Spleen de Paris* di Baudelaire commentato da Benjamin.
- 32 Qui, p. 190.
- 33 Si veda *Per un ritratto di Proust* (1929), con l'*Appendice: materiali su Proust*, in part, il paragrafo «Appunti su Proust e Baudelaire» (OC III, pp. 285-315).
- 34 Figura decisiva per il Benjamin mediatore. Si vedano il ritratto fisiognomico *Paul Valéry all'École Normale* (1926; OC II, pp. 400-1) e il breve studio *Paul Valéry. Per il suo sessantesimo compleanno* (1931), con il *Foglio di appunti per il saggio «Paul Valéry»* (OC IV, pp. 502-8).
- 35 Qui, p. 188. Sulla nozione di *Erfahrung* si veda *Esperienza e povertà* (1933),

qui, pp. 364-69.

- 36 A questi temi è dedicato l'importante saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936), con l'*Appendice a «Il narratore»* (OC VI, pp. 320-45). Si vedano anche gli appunti per un saggio su *Romanzo e racconto* progettato tra il 1928 e il 1935 (cfr. GS II/3, pp. 1281-88, e GS IV/2, pp. 1011-15).

- [1] I concetti di ricordo e di memoria non presentano, nel saggio freudiano, alcuna differenza fondamentale di significato in funzione del nostro problema [N.d.A.].
- [2] Di questi «altri sistemi» Proust ha parlato in modo vario. Soprattutto li ha rappresentati con le membra del corpo, e non si stanca di parlare delle immagini mnestiche depositate in essi e di come, senza rispondere ad alcun cenno della coscienza, irrompano immediatamente in essa quando a letto una coscia, un braccio o una scapola assumono istintivamente una posizione che avevano assunto in passato. La *mémoire involontaire des membres* è uno dei temi privilegiati di Proust (cfr. Marcel Proust, *A la recherche* cit., p. 15) [N.d.A.].
- [3] Dare un'anima a questa folla è il vero scopo *dei flâneur*. Gli incontri con essa sono l'esperienza vissuta che non si stanca mai di raccontare. Determinati riflessi di questa illusione rimangono nell'opera di Baudelaire. Essa - del resto - non ha ancora smesso di agire. *L'unanimesme* di Jules Romains è uno dei suoi frutti tardivi e più apprezzati [N.d.A.].
- [4] Tipica del procedimento di Barbier è la sua poesia *Londres*, che descrive in ventiquattro versi la città, per terminare goffamente così: «Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense, | Un peuple noir, vivant et mourant en silence. | Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal, | Et courant après l'or par le bien et le mal» (auguste barbier, *Jambes et poèmes*, Paris 1841, pp. 193-94). Baudelaire è stato influenzato dalle poesie a tesi di Barbier, e soprattutto dal ciclo londinese *Lazare* più di quanto non si voglia ammettere. La chiusa del *Crépuscule du soir* baudelaireiano suona: «... ils finissent | Leur destinée et vont vers le gouffre commun; | L'hôpital se remplit de leurs soupirs. - Plus d'un | Ne viendra plus chercher la soupe parfumée, | Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée» (I, p. 109). Si confronti questa chiusa con quella dell'ottava strofa dei *Mineurs de Newcastle* di Barbier: «Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme | Aux douceurs du logis, à l'œil bleu de sa femme | Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau» [*ibid.*, pp. 240-41). Con pochi ritocchi magistrali Baudelaire fa del «destino del minatore» la fine banale del cittadino della metropoli [N.d.A.].
- [5] La fantasmagoria in cui trascorre il proprio tempo colui che aspetta, la Venezia fatta di *passages* che ai parigini simula l'impero come un sogno, nel suo volume di mosaici ne dissolve solo alcuni. Per questo in Baudelaire non ci sono *passages* [N.d.A.].
- [6] Il motivo dell'amore per la passante è ripreso in una poesia del primo George. L'elemento decisivo gli è sfuggito: la corrente in cui passa la donna,

trasportata dalla folla. Ne risulta una timida elegia. Gli sguardi del poeta, come deve confessare alla sua dama, «passarono oltre, umidi di desiderio prima di osare immergersi nei tuoi» (stefan George, *Hymnen Pilgerfahrten Algabai* [Inni, Pellegrinaggi, Eliogabalo], Berlin 1922). Baudelaire non lascia dubbi circa il fatto che *lui* ha guardato fisso negli occhi la passante [N.d.A.].

[7] Un parallelo a questo passo si trova in *Un jour de pluie*. Questa poesia, anche se reca un'altra firma, dev'essere attribuita a Baudelaire (cfr. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, Jules Mouquet, Paris 1929). L'ultimo verso, che dà alla poesia un tono particolarmente lugubre, ha una precisa corrispondenza nell'*Uomo della folla*. «I raggi delle lanterne a gas -scrive Poe -, che erano ancora deboli quando lottavano col crepuscolo, ora avevano vinto, e gettavano tutt'intorno una luce cruda e tremula. Tutto era nero, e luccicava come l'ebano a cui si è paragonato lo stile di Tertulliano» (*ibid.*, p. 94). Dove l'incontro di Baudelaire con Poe è tanto più singolare in quanto i versi che seguono sono stati scritti, al più tardi, nel 1843, e cioè quando Baudelaire non sapeva ancora nulla di Poe: «Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant, | Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse, | Ou, pour courir plus vite, et s'éloignant nous pousse. | Partout fange, déluge, obscurité du ciel. | Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiël!» (Charles Baudelaire, *Œuvres* cit., I, p. 211) [N.d.A.].

[8] Gli uomini d'affari hanno, in Poe, qualcosa di demoniaco. Si potrebbe pensare a Marx, che attribuisce al «movimento febbrilmente giovanile della produzione materiale» negli Stati Uniti la causa del fatto che non ci fu «tempo né occasione» di «liquidare il vecchio mondo di fantasmi» (Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* [Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte], Rjazanov, Wien-Berlin, 1927, p. 30). In Baudelaire, all'avvento dell'oscurità, i «demoni malsani» si destano pigramente nell'atmosfera «come uomini d'affari» (Charles Baudelaire, *Œuvres* cit., I, p. 108). Forse questo passo del *Crépuscule du soir* è una reminiscenza del testo di Poe [N.d.A.].

[9] Il pedone sapeva, all'occasione, esibire in modo provocatorio la sua *nonchalance*. Intorno al 1840 fu per qualche tempo di moda condurre tartarughe al guinzaglio nei *passages*. Il *flâneur* si faceva volentieri dettare il ritmo da loro. Se fosse stato per lui, il progresso avrebbe dovuto tenere questo passo. Ma non fu lui ad avere l'ultima parola, bensì Taylor, che della guerra alla *flânerie* ha fatto una parola d'ordine [N.d.A.].

[10] Nel tipo creato da Glassbrenner il privato appare come un rampollo degenero del *citoyen*. Nante non ha motivo di affacciarsi. Egli si stabilisce nella strada (che, va da sé, non lo porta in nessun luogo) così a suo agio come il filisteo fra le sue quattro mura [N.d.A.].

[11] È significativo come si giunge a questa confessione. Il cugino guarda, secondo il suo ospite, al movimento nella via, solo perché si diletta al vario gioco dei colori. Ma alla lunga -dice- questo divertimento deve stancare. Non diversamente, e non molto pili tardi, Gogol' scrive a proposito di una fiera in Ucraina: «C'era tanta gente in moto in quella direzione che ti si abbacinavano gli occhi». Forse la vista quotidiana di una folla in movimento

fu per qualche tempo uno spettacolo a cui l'occhio dovette prima abituarsi. Se si ammette questa ipotesi, si può forse supporre che, una volta venuto a capo di questo compito, esso abbia colto con favore ogni occasione di mostrarsi in possesso della facoltà appena acquisita. La tecnica della pittura impressionistica, che ricava l'immagine dal caos delle macchie di colore, sarebbe quindi un riflesso di esperienze divenute familiari all'occhio dell'abitante di una grande città. Un quadro come la *Cattedrale di Chartres* di Monet, che è qualcosa come un formicaio di pietre, potrebbe illustrare questa ipotesi [N.d.A.].

[12] Riflessioni edificanti sono dedicate da Hoffmann in questo testo - fra l'altro - al cieco, che tiene il capo eretto verso il cielo. Baudelaire, che conosceva questo racconto, ricava dalle considerazioni di Hoffmann, nell'ultimo verso degli *Aveugles*, una variante che ne confuta lo scopo edificante: «Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?» (Charles Baudelaire, *Œuvres* cit., I, p. 106) [N.d.A.].

[13] Più diventa breve il periodo di addestramento dell'operaio industriale, e più diventa lungo quello delle reclute. Appartiene forse alla preparazione della società alla guerra totale che l'esercizio emigri, dalla prassi produttiva, in quella della distruzione [N.d.A.].

[14] Il gioco mette fuori corso gli ordini dell'esperienza. È forse un oscuro sentimento di questo fatto che rende popolare, proprio fra i giocatori, il «richiamo volgare all'esperienza». Il giocatore dice «il mio numero» come il libertino dice «il mio tipo». Verso la fine del Secondo Impero era la loro mentalità a dare il tono. «Sul *boulevard* era normale attribuire ogni cosa alla fortuna» (Gustav Rageot, *Quest-ce qu'un événement?*, in «Le temps», 16 avril 1939). Questa mentalità è favorita dalla scommessa, che è un mezzo per dare agli eventi carattere di choc per scalzarli dai loro contesti di esperienza. Per la borghesia anche gli avvenimenti politici tendevano ad assumere la forma di avvenimenti al tavolo da gioco [N.d.A.].

[15] L'ebbrezza in questione è temporalmente determinata come il dolore che dovrebbe lenire. Il tempo è la stoffa in cui sono intessute le fantasmagorie del gioco. Gourdon scrive nei suoi *Faucheurs de nuit*: «Affermo che la passione del gioco è la pili nobile di tutte le passioni, poiché racchiude in sé tutte le altre. Una serie di *coups* azzeccati mi procura un godimento maggiore di quanto possa provarne in anni e anni un uomo che non gioca... Credete che veda solo il guadagno nell'oro che mi tocca? Vi sbagliate: vedo e assaporo in esso i piaceri che mi procura. E che mi arrivano troppo presto per potermi nauseare, e in varietà troppo grande per potermi annoiare. Vivo cento vite in una sola. Se viaggio, è al modo in cui viaggia la scintilla elettrica. Se sono avaro e conservo le mie banconote per giocare, è perché conosco troppo bene il valore del tempo per impiegarlo come fanno gli altri. Un determinato piacere che mi concedessi mi costerebbe mille altri piaceri... Ho quei piaceri nello spirito e non ne voglio altri» (edouard gourdon, *Les*

faucheurs de nuit. Joueurs et Joueuses, Paris 1860, pp. 14-15). Analogamente presenta le cose Anatole France nelle sue belle riflessioni sul gioco nel *Jardin d'Epicure* [N.d.A].

[16] Il bello si può definire in due modi, nel suo rapporto con la storia e con la natura. In entrambi i rispetti si farà valere l'apparenza, l'elemento aporetico del bello (per il primo basti un accenno. Il bello nella sua realtà *storica* è un appello a cui si radunano quel che lo hanno ammirato in precedenza. L'esperienza del bello è un *ad plures ire*, come i romani chiamavano la morte. L'apparenza del bello consiste per questo rispetto in ciò, che l'oggetto identico cercato dall'ammirazione è introvabile nell'opera. L'ammirazione non fa che raccogliere ciò che generazioni precedenti hanno ammirato in essa. È un detto di Goethe a fornire qui l'ultima parola della saggezza: «Tutto ciò che ha esercitato una grande influenza, non può più, in realtà, essere giudicato»). Il bello nel suo rapporto alla *natura* può essere definito come ciò che «rimane essenzialmente identico a se stesso solo sotto un involucro»; cfr. Hugo von Hofmannsthal (a cura di), «Neue deutsche Beiträge», München 1925, II, 2, p. 161. Le *correspondances* ci dicono che cosa si debba intendere per questo involucro. Si può considerare quest'ultimo, con un'abbreviazione certamente ardita, come l'elemento imitativo nell'opera d'arte. Le *correspondances* rappresentano l'istanza davanti alla quale l'oggetto dell'arte appare come fedelmente imitabile, anche se, proprio perciò, completamente aporetico. Se si volesse riprodurre questa aporia nella materia stessa del linguaggio, si arriverebbe a definire il bello come l'oggetto dell'esperienza nello stato della somiglianza. Questa definizione verrebbe a coincidere con la formulazione di Valéry: «Il bello esige forse l'imitazione servile di ciò che è indefinibile nelle cose» (Paul Valéry, *Autres Rhumbs*, Paris 1934, p. 167). Se Proust ritorna così volentieri su questo tema (che appare in lui come il tempo ritrovato), non si può dire che egli tradisca un segreto. È uno dei lati più sconcertanti del suo fare che proprio il concetto dell'opera d'arte come copia o riproduzione, il concetto del bello, insomma l'aspetto propriamente ermetico dell'arte, sia messo da lui continuamente al centro delle proprie considerazioni. Egli tratta della genesi e degli intenti della propria opera con la disinvoltura e l'urbanità di un conoscitore raffinato. Ciò ha senza dubbio un corrispettivo in Bergson. Queste parole, con cui il filosofo mostra che cosa ci si può attendere da un'attualizzazione del flusso intatto del divenire, hanno un accento che ricorda Proust. «Potremo far penetrare questa visione nella nostra vita quotidiana e godere così, grazie alla filosofia, di soddisfazioni simili a quelle di cui godiamo per l'arte; con la differenza che sarebbero più frequenti, più continue e più facilmente accessibili all'uomo comune» (Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris 1934, p. 198). Bergson vede a portata di mano ciò che, alla miglior comprensione goethiana di Valéry,

appare come il «qui» in cui «l'insufficiente diventa evento» [N.d.A.].

[17] Nel mistico dialogo fra Monos e Una, Poe ha ricalcato, per così dire, sulla *durée*, il vuoto decorso temporale a cui il soggetto è abbandonato nello *spleen*, e sembra sperimentare come una beatitudine la liberazione dai suoi terrori. Il «sesto senso» che tocca al defunto è la facoltà di ricavare un'armonia anche dal vuoto decorso temporale. È vero che essa è facilmente disturbata dal ticchettio dei secondi. «Avevo l'impressione che fosse entrato nella mia testa qualcosa di cui non posso dare affatto l'idea, sia pur vaga e confusa, a un intelletto umano. Parlerei, più di ogni altra cosa, di una vibrazione del regolatore mentale. Si tratta dell'equivalente spirituale dell'astratta rappresentazione umana del tempo. Il ciclo delle costellazioni è stato regolato in perfetta armonia con questo movimento (o con un moto corrispondente). Potevo misurare così le irregolarità del pendolo sul caminetto o degli orologi da taschino dei presenti. Avevo il loro ticchettio nelle orecchie. Le minime deviazioni dal ritmo esatto... mi turbavano, esattamente come mi feriva, fra gli uomini, la violazione della verità astratta» (Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires* cit., pp. 336-37) [N.d.A.].

[18] Il deperimento dell'esperienza si rivela, in Proust, nella perfetta riuscita della sua intenzione ultima. Nulla di più abile del modo in cui talvolta, nulla di più leale del modo in cui sempre egli fa presente al lettore: la redenzione è una mia impresa privata [N.d.A.].

[19] « Ah tu sei stata in tempi remoti | mia sorella o la mia sposa» (Johann Wolfgang Goethe, «Warum gabst du uns die tiefen Blicke» [Perché ci hai dato sguardi profondi]) [N.d.C.],

[20] L'istante di questa riuscita è contrassegnato a sua volta come irripetibile. Su ciò si basa lo schema costruttivo dell'opera Proustiana: ognuna delle situazioni in cui il cronista è sfiorato dall'alito del tempo perduto, diventa perciò stesso incomparabile e si stacca dalla serie dei giorni [N.d.A.].

[21] Questa dotazione è una scaturigine della poesia. Quando l'uomo, l'animale o un oggetto inanimato, dotato di questa capacità dal poeta, alza lo sguardo, egli è attratto lontano; lo sguardo della natura risvegliata sogna e trascina nel suo sogno il poeta. Anche le parole possono avere la loro aura. Karl Kraus l'ha descritta come segue: «Quanto più da vicino si guarda una parola, e tanto più da lontano essa ci restituisce lo sguardo» (Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, München 1912, p. 164) [N.d.A.].

[22] «Ma nessuna distala t'impedisce | di venire volando affascinato» (Johann Wolfgang Goethe, «Selige Sehnsucht» [Beata nostalgia]) [N.d.T.].

[23] Non è impossibile che l'occasione di questo schizzo sia stato uno choc patogeno. Tanto più istruttiva la rielaborazione letteraria che lo incorpora nell'opera di Baudelaire [N.d.A.].

- 1 Charles Baudelaire, *Œuvres*, a cura di Yves-Gérard Le Dantec, 2 voll., Paris 1931-32, I, p. 18 [N.d.A.].
- 2 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. I: *Du côté de chez Swann*, Paris, tomo I, p. 69 [N.d.A.].
- 3 *Ibid.* [N.d.A.]
- 4 Theodor Reik, *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge* [Lo psicologo sorpreso. Indovinare e comprendere processi inconsci], Leiden 1935, p. 132 [N.d.A.].
- 5 Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Wien 1923, p. 31 [N.d.A.].
- 6 *Ibid.*, pp. 31 sgg. [N.d.A.].
- 7 *Ibid.*, p. 30 [N.d.A.].
- 8 *Ibid.* [N.d.A.].
- 9 *Ibid.*, pp. 34 sgg. [N.d.A.].
- 10 *Ibid.*, p. 41 [N.d.A.].
- 11 *Ibid.*, p. 42 [N.d.A.].
- 12 Paul Valéry, *Analecta*, Paris 1935, pp. 264-65 [N.d.A.].
- 13 Sigmund Freud, *Jenseits* cit., p. 32 [N.d.A.].
- 14 Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, con un'introduzione di Paul Valéry, Ed. Crès, Paris 1928, p. x [N.d.A.].
- 15 Cit. in Ernest Raynaud, *Charles Baudelaire*, Paris 1922, p. 318 [N.d.A.].
- 16 Cfr. Jules Vallès, *Charles Baudelaire*, in André Billy, *Les écrivains de combat (Le XIX^e siècle)*, Paris 1931, p. 192 [N.d.A.].
- 17 Cfr. Eugène Marsan, *Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant*, Paris 1923, p. 239 [N.d.A.].
- 18 Cfr. Firmin Maillard, *La cité des intellectuels*, Paris 1905, p. 362 [N.d.A.].
- 19 Charles Baudelaire, *Œuvres* cit., II, p. 334 [N.d.A.].
- 20 *Ibid.*, I, p. 96 [N.d.A.].
- 21 Cfr. André Gide, *Baudelaire et M. Faguet*, in id., *Morceaux choisis*, Paris 1921, p. 128 [N.d.A.].
- 22 Cfr. Jacques Rivière, *Études* [N.d.A.].
- 23 Charles Baudelaire, *Œuvres* cit., I, p. 29 [N.d.A.].
- 24 *Ibid.*, p. 31 [N.d.A.].
- 25 *Ibid.*, p. 1T3 [N.d.A.].
- 26 *Ibid.*, pp. 405 sgg. [N.d.A.].
- 27 Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen* [La situazione della classe operaia in Inghilterra: in base a osservazioni dirette e fonti autentiche], Leipzig 1848², pp. 36 sgg. [N.d.A.].
- 28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke* [Opere], edizione integrale curata da alcuni amici del defunto, vol. XIX: *Briefe von und an Hegel* [Lettere a e di Hegel], a cura di K. Hegel, Leipzig 1887, parte II, p. 257 [N.d.A.].
- 29 Paul Desjardins, *Poètes contemporains, Charles Baudelaire*, in «Revue

- bleue. Revue politique et littéraire» (Paris), 3^o serie, volume 14, 24^a annata, 2^a serie, n. 1, 2 luglio 1887, p. 23 [N.d.A.].
- 30 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, I, p. 106 [N.d.A.].
- 31 Albert Thibaudet, *Intérieurs* [Interni], Paris 1924, p. 22 [N.d.A.].
- 32 Marcel Proust, *A la recherche cit.*, vol. VI: *La prisonnière*, Paris 1923, tomo I, p. 138 [N.d.A.].
- 33 Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduzione di Charles Baudelaire, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. VI: *Traductions II*, ed. Caiman Lévy, Paris 1887, p. 88 [N.d.A.].
- 34 *Ibid.*, p. 94 [N.d.A.].
- 35 *Ibid.*, pp. 90 sgg. [N.d.A.].
- 36 *Ibid.*, p. 89 [N.d.A.].
- 37 *Ibid.*, p. 90 [N.d.A.].
- 38 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, II, pp. 328-35 [N.d.A.].
- 39 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Ausgewählte Schriften* [Opere scelte], vol. XIV: *Leben und Nachlaß* [Vita e lascito], a cura di Julius Eduard Hitzig, tomo II, Stuttgart 1839³, p. 205 [N.d.A.].
- 40 Heinrich Heine, *Gespräche. Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen* [Conversazioni. Lettere, diari, resoconti dei contemporanei], raccolti ed editi da Hugo Bieber, Berlin 1926, p. 163 [N.d.A.].
- 41 Paul Valéry, *Cahier B 1910*, Paris, pp. 88-89 [N.d.A.].
- 42 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, II, p. 333 [N.d.A.].
- 43 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* [Il capitale. Critica dell'economia politica], versione integrale in base alla 2^a ed. del 1872 [a cura di Karl Korsch], vol. I, Berlin 1932, p. 404 [N.d.A.].
- 44 *Ibid.*, p. 402 [N.d.A.].
- 45 *Ibid.* [N.d.A.].
- 46 *Ibid.*, p. 323 [N.d.A.].
- 47 *Ibid.*, p. 336 [N.d.A.].
- 48 Alain [Emile-Auguste Chartier], *Les idées et les âges*, Paris 1927, I, p. 183 («Le jeu») [N.d.A.].
- 49 Cfr. Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, I, p. 456, ma anche II, p. 630 [N.d.A.].
- 50 Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften* [Opere complete], nuova edizione integrale, vol. III, Hamburg - Frankfurt am Main 1862, pp. 38-39 [N.d.A.].
- 51 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, II, p. 135 [N.d.A.].
- 52 Joseph Joubert, *Pensées*, II, Paris 1883⁸, p. 162 [N.d.A.].
- 53 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, I, p. 94 [N.d.A.].
- 54 Cfr. *ibid.*, pp. 455-59 [N.d.A.].
- 55 *Ibid.*, p. 110 [N.d.A.].
- 56 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, I, p. 110 [N.d.A.].
- 57 Marcel Proust, *A propos de Baudelaire*, in «Nouvelle revue française», vol.

58 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, I, p. 23 [N.d.A.].

59 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, II, p. 536 [N.d.A.].

60 *Ibid.*, I, p. 30 [N.d.A.].

61 *Ibid.* p. 192 [N.d.A.].

62 Marcel Proust, *A la recherche cit.*, vol. VIII: *Le temps retrouvé*, Paris, tomo II, pp. 82-83 [N.d.A.].

63 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, I, p. 89 [N.d.A.].

64 [Jules-Amédée] Barbey d'Aurevilly, *Les œuvres et les hommes* (XIX siècle), parte III: *Les poètes*, Paris 1862, p. 381 [N.d.A.].

65 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, I, p. 89 [N.d.A.].

66 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, I, p. 88 [N.d.A.].

67 Max Horkheimer, *Zu Bergsons Metaphysik der Zeit* [Sulla metafisica del tempo in Bergson], in «Zeitschrift für Sozialforschung», 3 (1934), p. 332 [N.d.A.].

68 Cfr. Henri Bergson, *Matière e mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris 1933, pp. 166-67 [N.d.A.].

69 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, I, p. 89 [N.d.A.].

70 *Ibid.*, II, p. 197 [N.d.A.].

71 *Ibid.*, p. 224 [N.d.A.].

72 *Ibid.*, pp. 222-23 [N.d.A.].

73 *Ibid.*, p. 224 [N.d.A.].

74 Paul Valéry, *Avant-propos*, in *Encyclopédie française*, vol. XVI: *Arts e littératures dans la société contemporaine*, tomo I, Paris 1935, fase. 16.04-5/6 [N.d.A.].

75 Marcel Proust, *A la recherche cit.*, vol. VIII: *Le temps retrouvé cit.*, tomo I, p. 236 [N.d.A.].

76 Novalis, *Schriften* [Scritti], nuova edizione critica sulla base dei manoscritti del lascito a cura di Ernst Heilborn, Berlin 1901, parte II, I metà, p. 293 [N.d.A.].

77 Cfr. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», 5 (1936), p. 43 [N.d.A.].

78 Marcel Proust, *A la recherche cit.*, vol. VIII: *Le temps retrouvé cit.*, tomo II, p. 33 [N.d.A.].

79 Paul Valéry, *Analecta cit.*, pp. 193-94 [N.d.A.].

80 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, I, p. 40 [N.d.A.].

81 *Ibid.*, p. 190 [N.d.A.].

82 Cfr. *ibid.*, p. 23 [N.d.A.].

83 *Ibid.*, p. 40 [N.d.A.].

84 *Ibid.*, II, p. 622 [N.d.A.].

85 *Ibid.*, p. 359 [N.d.A.].

- 86 Georg Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, traduzione di A. Guillaïn, Paris 1912, pp. 26-27 [N.d.A.].
- 87 Charles Baudelaire, (*Œuvres cit.*, II, p. 273 [N.d.A.].
- 88 *Ibid.*, I, p. 94 [N.d.A.].
- 89 Cfr. Jules Lemaître, *Les contemporains. Etudes et portraits littéraires*, IV serie, pp. 31-32 [N.d.A.].
- 90 Charles Baudelaire, *Œuvres cit.*, II, p. 422 [N.d.A.].
- 91 *Ibid.*, pp. 483-84 [Nd.A.].
- 92 Cfr. *ibid.*, II, p. 634 [N.d.A.].
- 93 *Ibid.*, p. 641 [N.d.A.].
- 94 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen* [Considerazioni inattuali], Leipzig 1893², vol. I, p. 164 [N.d.A.].

- 1 Cfr. qui, in particolare pp. 24-26, 51, 56.
- 2 Cfr. qui, p. 221
- 3 Cfr. qui, p. 222
- 4 Sul tema dell'«inconscio ottico» nella *Piccola storia della fotografia*, cfr. qui, p. 230. Sullo stesso tema in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, versione del 1935-36, cfr. qui, p. 42. Nella versione del 1939, il tema dell'«inconscio ottico» si trova in OC VII, p. 324.
- 5 Cfr. qui, pp. 245-55 Per la seconda *Lettera da Parigi* del 1936. La recensione al libro della Freund si trova invece in OC VI, pp. 505-6.
- 6 Lettera da Parigi [II], qui, p. 252).
- 7 Cfr. qui, p. 225.
- 8 Cfr. qui, p. 226.
- 9 Cfr. qui, p. 227.
- 10 Cfr. qui, p. 234.
- 11 Sul concetto di «immagine dialettica», cfr. qui la sezione VIII (*Immagine, montaggio, storia*) e la relativa bibliografia.
- 12 Cfr. qui, p. 237.
- 13 Cfr. qui, p. 236.
- 14 Il riferimento al «montaggio» come metodo storiografico che lavora con «stracci e rifiuti» si trova nei frammenti O° 36 e N 1a, 8 del libro sui *passages* di Parigi: cfr. qui, p. 413 e l'*Introduzione* alla sezione VIII («Immagine, montaggio e storia»),
- 15 Cfr. qui, p. 230, e *supra*, n. 4.
- 16 Cfr. qui, pp. 239-40.
- 17 Cfr. qui, p. 240.
- 18 Cfr. OC II, pp. 506-608.
- 19 *Una disputa al teatro di Mejerchol'd*, OC II, pp. 501-3; *I raggruppamenti politici degli scrittori russi*, *ibid.*, pp. 609-12; *La nuova letteratura russa*, *ibid.*, pp. 665-71.
- 20 Cfr. qui, p. 259.
- 21 Cfr. qui, pp. 45, 71.
- 22 Cfr. qui, p. 261.
- 23 Cfr. qui, p. 262.
- 24 Cfr. qui, p. 266.
- 25 Cfr. qui, p. 51.
- 26 Cfr. qui, p. 65.

- 1 Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, a cura e con un'introduzione di Karl Nierendorf, Ernst Wasmuth, Berlin [1928], pp. XVIII e 120.
- 2 László Moholy-Nagy, commento senza titolo all'articolo di Ernst Kállai *Malerei und Photographie*, in «*iro*», 1927, ripreso in inglese in *A New Instrument of Vision*, in «*Telehor*», 1936, nn. 1-2 [trad. it. *Un nuovo strumento per la visione*, in G. Rondolino, *László Moholy-Nagy. Pittura Fotografia Film*, Martano, Torino 1975, pp. 127-31] [N.d.C.].

- 1 Helmuth Theodor Bossert e Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen* [Dai primordi della fotografia, 1840-70. Un libro illustrato con 200 immagini originali], Frankfurt am Main 1930. Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie. Mit 80 Bildtafeln* [David Octavius Hill. Il maestro della fotografia. Con 80 tavole], Leipzig 1931.
- 2 «Und ich frage: wie hat dieser haare zier | Und dieses blickes die früheren wesen umzingelt? I Wie dieser mund hier geküßt zu dem die begier | Sinnlos hinan als rauch ohne flamme sich tingelt!» (in Stefan George, «Standbilder, das Sechste», in *Der Teppich da Lebens und die Lieder von Traum und Tod* [Il tappeto della vita e i canti del sogno e della morte], Holten, Berlin 1899 [N.d.C.]).
- 3 K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst* cit.
- 4 E. Atget, *Lichtbilder* [Fotografie], a cura di Camille Recht, Paris-Leipzig 1930.
- 5 August Sander, *Das Antlitz der Zeit. Sechszig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin* [Il volto del tempo. Sessanta fotografie di uomini tedeschi del xx secolo. Con un'introduzione di Alfred Döblin], München [1929].
- 6 Johann Wolfgang Goethe, *Massime e riflessioni* ed. it. a cura di S. Giametta, Rizzoli, Milano 1982, n. 565 [N.d.C.].
- 7 László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Langen, München 1925, 1927; ed. it. a cura di A. Somaini, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 2010, pp. 25-26 [N.d.C.].
- 8 Tristan Tzara, *La Photographie à l'envers*, trad. di W. Benjamin con il titolo *Die Photographie von der Kehrseite*, in «G. Zeitschrift für elementare Gestaltung», luglio 1924, p. 30 [N.d.C.].
- 9 Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß* (1931), *Gesammelte Werke* in 20 Bde., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, vol. XVIII, p. 161 [N.d.C.].
- 10 Antoine J. Wertz, «La photographie» (1855), in *Œuvres littéraires*, Parent, Bruxelles 1869, pp. 309-10 [N.d.C.].
- 11 Vedi *Novità sui fiori*, nota 2, qui, p. 221.

- 1 Entretiens, L'art et la réalité. L'art et l'état, contributi di Mario Alvera, Daniel Baud-Bovy, Emilio Bodrero e altri, Institut international de Coopération intellectuelle, Paris 1935. - *La querelle du réalisme. Deux débats par l'Association des peintures et sculptures de la Maison de la culture* [N.d.A.].
- 2 D'altro lato a Venezia si sono incontrati residui di epoche mentali dimenticate da tempo, di carattere letteralmente museale. Si legga ad esempio la definizione di Salvador de Madariaga: «La vera arte è il prodotto di una combinazione del pensiero con lo spazio possibile in rapporti diversi; e la falsa arte è il prodotto di una combinazione in cui il pensiero pregiudica l'opera d'arte» (*Entretiens*, p. 160) [N.d.A.].
- 3 Hermann Broch, *James Joyce und die Gegenwart* [James Joyce e il presente], discorso per il cinquantesimo compleanno di Joyce, Wien-Leipzig-Zürich 1936, p. 24 [N.d.A.].
- 4 Louis Aragon, *Le réalisme à l'ordre du jour*, in «Commune», settembre 1936, IV, serie 37, p. 23 [N. d. A.].
- 5 Cfr. ad esempio Helmut Theodor Bossert e Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-1870* [Dai primordi della fotografia: 1840-1870], Frankfurt am Main 1930; Camille Recht, *Vie alte Photographie* [La vecchia fotografia], Paris 1931; Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill, der Meister der Photographie* [David Octavius Hill, il maestro della fotografia], Leipzig 1931; e inoltre due importanti fonti: disdéri, *Manuel opératoire de photographie*, Paris 1853; nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris 1900 [N.d.A.].
- 6 Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle*, Paris 1936. - L'autrice, un'emigrante tedesca, si è addottorata alla Sorbona con questo lavoro. Chi ha assistito alla discussione pubblica che ha concluso l'esame è rimasto fortemente impressionato dall'apertura mentale e dalla liberalità degli esaminatori. - Contro il pregevole libro si può sollevare un'obiezione metodologica, che enunciamo brevemente. Scrive l'autrice: «Quanto più grande è il genio dell'artista, tanto meglio la sua opera riflette - e proprio in forza dell'originalità della sua forma - le tendenze della società a lui contemporanea» (*ibid.*, p. 4). Ciò che in questa frase appare problematico non è il tentativo di determinare la portata di un lavoro in rapporto alla struttura sociale dell'epoca in cui è sorto; problematica è soltanto la convinzione che questa struttura si presenti sempre sotto lo stesso aspetto. In verità il suo aspetto potrebbe cambiare con le diverse epoche che volgono il loro sguardo su di essa. E quindi definire il significato di un'opera d'arte con riguardo alla struttura sociale dell'epoca in cui è nata equivale piuttosto a determinare la capacità dell'opera di consentire alla struttura sociale dell'epoca in cui è nata un accesso alle epoche che le sono più lontane ed estranee, a determinarla sulla base della storia dei suoi effetti. Ad esempio la poesia di Dante ha messo in luce tale capacità per il secolo XIII, l'opera di Shakespeare per il periodo elisabettiano. - La chiarificazione di questo problema metodologico è tanto più importante, in quanto la formula della

Freund riconduce direttamente a una posizione che ha trovato la sua espressione più drastica e insieme più problematica in Plechanov, che dichiara: «Quanto più uno scrittore è grande, tanto maggiore è la forza ed evidenza con cui il carattere della sua opera dipende dal carattere della sua epoca, o, *in altre parole* (corsivo del relatore): tanto meno è possibile ritrovare, nelle sue opere, quell'elemento che si potrebbe chiamare "personale"» (Georges [Georgij] Plechanov, *Les jugements de Lanson sur Balzac et Corneille*, in «Commune», dicembre 1934, II, serie 16, p. 306) [N.d.A.].

7 Una costellazione altrettanto ironica nello stesso campo è la seguente. La macchina fotografica è un apparecchio altamente standardizzato, e quindi non è adatto all'espressione dei particolari caratteri nazionali nella forma del suo prodotto molto più di quanto lo sia un laminatoio. Rende la produzione dell'immagine indipendente dalle convenzioni e dagli stili nazionali in una misura prima sconosciuta. Per questo motivo ha inquietato i teorici che hanno giurato fedeltà a tali convenzioni e stili. La reazione non si è fatta attendere. Già nel 1859 si diceva nel commento a un'esposizione fotografica: «Il particolare carattere nazionale viene [...] fuori con tutta evidenza nelle opere dei diversi paesi [...]. Un fotografo francese [...] non potrà mai essere scambiato con un collega inglese» (Louis Figuier, *La photographie au salon de 1859*, Paris 1860, p. 5). Settant'anni dopo, al congresso di Venezia, Margherita Sarfatti dice esattamente la stessa cosa: «Un buon ritratto fotografico ci rivelerà a prima vista la nazionalità del fotografo, non della persona fotografata, come si potrebbe forse credere» (*Entretiens*, p. 87) [N.d.A.].

8 Auguste Galimard, *Examen du salon de 1849*, Paris s.d., p. 95 [N.d.A.].

9 *La querelle*, p. 64. Cfr. la maligna tesi di Derain: « Il maggiore pericolo per l'arte è l'eccesso di cultura. Il vero artista è un uomo senza cultura» (*Ibid.*, p. 163) [N.d.A.].

10 Louis Arahon, *La peinture au défi*, Paris 1930 [N.d.A.].

11 Id., *John Heartfield et la beauté révolutionnaire*, in «Commune», maggio 1935, II, p.21 [N.d.A.].

12 A. I. Wiertz, *Cœuvres littéraires*, Paris 1870, p 309 [N.d.A.]

13 In un quadro di Dalí [N.d.A.].

14 Ancora: in occasione della grande mostra di Cézanne il giornale parigino «Choc» si è proposto il compito di farla finita con il «bluff» Cézanne. La mostra sarebbe stata organizzata dal governo di sinistra francese «per trascinare nel fango il senso artistico del proprio popolo, anzi di tutti». Così la critica. Del resto ci sono pittori che per ogni evenienza hanno provveduto. Sono d'accordo con Raoul Dufy, che scrive che, se fosse tedesco e dovesse celebrare il trionfo di Hitler, «lo farebbe alla maniera di certi pittori del Medioevo che hanno dipinto immagini religiose senza essere credenti» (cfr. *La querelle*, p. 187) [N.d.A.].

- 1 Philippe Soupault, *Charlie Chaplin*, in «Europe», rivista mensile, XVIII, Paris 1928, pp. 379-402 [N.d.A].

- 1 Cfr. OC II, p. 210.
- 2 *Ibid.*, p. 102.
- 3 *Ibid.*, pp. 213-14.
- 4 *Ibid.*, pp. 211 e 272.
- 5 *Ibid.*, p. 94.
- 6 Cfr. qui, pp. 42 e 262.
- 7 Cfr. *Il dramma barocco tedesco*, OC II, p. 100.
- 8 *Ibid.*, p. 101.
- 9 Cfr. il *Programma di un teatro proletario di bambini*, scritto da Benjamin nel 1929 proprio per Asja Lacis: OC III, pp. 181-86.
- 10 *Che cos'è il teatro epico?* (prima stesura, 1931), OC IV, p. 364.
- 11 *L'autore come produttore*, OC VI, p. 55
- 12 Cfr. *Diario moscovita*, OC II, pp. 527-28. Lo scritto *Una disputa al teatro di Mejerchol'd* (OC II, pp. 501-3) è dedicato alla discussione pubblica che ebbe luogo in seguito alla controversa messa in scena del *Revizor* di Gogol' da parte di Mejerchol'd.
- 13 Cfr. qui, p. 288.
- 14 Cfr. qui, p. 291.
- 15 Cfr. qui, p. 287.
- 16 *Che cos'è il teatro epico?* (prima versione, 1931), OC IV, p. 367.
- 17 *Al minuto*, OC VI, pp. 187-89.
- 18 *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, «Telefono», OC V, pp. 365-66.
- 19 Cfr. qui, p. 293.
- 20 Cfr. qui, p. 297.
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*, p. 298.
- 23 Cfr. qui, p. 299.

- 1 Pubblicato in «Life and Letters To-day », xv (1936), n. 6. Il titolo originale del saggio di Brecht è *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (1936); cfr. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, vol. XVI, pp. 619-31; trad. it. *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, in *Scritti teatrali*, trad. it. di E. Castellani, R. Fertonani, e R. Mertens, Einaudi, Torino 2001, pp. 72-83 [N.d. C.].
- 2 Der Lindberghflug [Il volo di Lindbergh] è il titolo di un'opera musicale per la radio composta da Brecht nel 1929 in collaborazione con Kurt Weill e Paul Hindemith. Nello stesso anno Brecht ne elaborò una seconda versione, che nelle sue intenzioni avrebbe dovuto essere un'«opera didattica per la radio per ragazzi e ragazze», con il titolo *Der Flug der Lindberghs* [Il volo dei Lindbergh], Entrambe le versioni prendevano le mosse dal libro di Charles Lindbergh intitolato *We* (1927), nel quale il «noi» del titolo indicava Lindbergh e il suo aereo. Nel 1950 Brecht cambiò nuovamente il titolo dell'opera in *Der Ozeanflug* [11 volo oceanico], in quanto era convinto che l'aviatore fosse stato un simpatizzante del nazismo [N.d. C.].

- 1 OC I, pp. 47-55, a p. 55.
- 2 OC II, pp. 409-63.
- 3 Cfr. *Due sogni* (1928; OC III, p. 5).
- 4 OC V, p. 113; V, pp. 338-42.
- 5 OC VII, pp. 465-66.
- 6 OC VII, pp. 73-75.
- 7 Qui, p. 317.
- 8 Qui, p. 319.
- 9 GS VI, pp. 185-87: 187. Sull'opposizione fra grande arte e kitsch si veda anche, nel *Passagenwerk*, l'annotazione K 3a, 1 (OC IX, p. 442): «E chiaro che le masse esigono dall'opera d'arte (che per loro tende a rientrare nell'ambito degli oggetti d'uso) qualcosa che riscaldi. La fiamma più a portata di mano è in questo caso quella dell'odio. Il suo calore però brucia e infiamma, e non concede quel "comfort del cuore" che rende l'arte idonea al consumo. Il kitsch, al contrario, non è nient'altro che arte con un pieno, assoluto e momentaneo carattere di consumo. Ma per questo kitsch e arte, nel senso più sacralizzato del termine, sono irrimediabilmente in contrasto fra loro».
- 10 Qui, p. 317.
- 11 Appendice: appunti sul «Surrealismo» (1928-29; OC III, pp. 215-35, a p. 217).
- 12 Tuttavia ancora nel gennaio del 1936, come attesta una lettera indirizzata a Gretel Karplus (GB V, pp. 221-26, a p. 222), Benjamin era in attesa di entrare in contatto con il circolo di Breton, sperando nella mediazione di Pierre Klossowski, il traduttore della versione francese del saggio sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.
- 13 L, pp. 152-55, a p. 154.
- 14 Qui, p. 330.
- 15 Si veda, nella recensione del 1926 *Scandali teatrali parigini II* (OC II, p. 389), il caustico commento di Benjamin al gesto surrealista di distribuire volantini con la scritta «Non tolleriamo che l'idea si metta al servizio del capitale» alla prima del balletto russo di Djagilev al teatro Sarah Bernhardt, con scene di Mirò ed Ernst.
- 16 È quel che Benjamin rimprovera al Surrealismo recensendo nel 1927 il «debole libro» di Philippe Soupault, *Le coeur d'or* (OC II, pp. 703-4).
- 17 Qui, p. 331. Sulle implicazioni dialettiche di tale approccio cfr. anche i paragrafi «Critica dialettica del Surrealismo I» e «Critica dialettica del Surrealismo II», nella già citata *Appendice: appunti sul «Surrealismo»* (OC III, pp. 232-35).
- 18 Qui, p. 333.
- 19 Significativi a tal riguardo sono gli accenni al rivoluzionario modo di «vivere tra pareti di vetro» e alle architetture di Scheerbart, che negano

sistematicamente la privacy (come vedremo più approfonditamente nella sezione VII).

20 Qui, p. 333.

21 L, pp. 219-21, a p. 220.

22 Rispettivamente in OC VI, pp. 192-93; III, pp. 467-78; VI, pp. 67-123; V, pp. 241-44.

23 OC IV, pp. 233-42.

24 Qui, p. 339.

25 *Crocknotizen* (OC V, p. 242).

26 Qui, p. 340.

27 *Ibid.*

28 *Verbali di esperimenti con l'hashish*, 18 dicembre 1927 e 15 gennaio 1928 (OC III, p. 467 e 472).

29 Annotazione N 3a, 3 (OC IX, p. 519).

30 «Noi costruiamo qui una sveglia che scuota il kitsch del secolo scorso e lo “chiami a raccolta”» (annotazione H 1a,2, OC IX, p. 214). Cfr. anche h° 3 (OC IX, p. 971).

31 Lettera a Scholem del 14 febbraio 1929 (L, pp. 166-68, a p. 167); lettera a Hofmannsthal del 26 giugno 1929 (L, pp. 173-74, a p. 173).

32 Appendice: appunti sul «Surrealismo» (OC III, p. 228). Ripreso anche nel *Passagenwerk*, annotazione C 1, 3 (OC IX, p. 87).

- 1 Per l'uso dell'espressione «fiore azzurro [*blaueBlume*]» tratta da Novalis, cfr. qui, p. 39.

- 1 È in realtà a Max Ernst che Mme Sacco predice l'incontro con «una Nadja o Natascia che non gli sarebbe piaciuta e che ... avrebbe procurato un male fisico alla donna che lui ama» (cfr. André Breton, *Nadja* (1928), trad. it. di G. Falzoni, pref. di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2007, p. 86) [N.d.C.].

- 1 OC IX, p. 1022.
- 2 Cfr. qui, p. 21.
- 3 OC IX, p. 1076.
- 4 *Ibid.*, p. 1107.
- 5 Cfr. qui, p. 324.
- 6 OC IX (I «*passages*» di Parigi), frammento h° 1, p. 971.
- 7 *Ibid.*, H° 17, p. 922 (poi ripreso in N 1,9, pp. 511-12).
- 8 *Ibid.*, p. 510 (esergo alla sez. N).
- 9 *Strada a senso unico*, «La stanza della prima colazione», OC III, pp. 409-10.
- 10 OC IX, rispettivamente frammenti G° 27 e H° 1, p. 921.
- 11 *Ibid.*, O° 11, p. 938.
- 12 *Ibid.*, A° 6, pp. 899-900.
- 13 *Ibid.*, L° 28, p. 931.
- 14 *Ibid.*, a° 3, p. 959.
- 15 *Ibid.*, c° 4, p. 964.
- 16 *Ibid.*, K 1a,8, p. 436.
- 17 *Ibid.*, F° 6, p. 913.
- 18 *Ibid.*, h° 2, p. 971, e h° 4, p. 972; il tema è poi ripreso in K 1,1, K 1,2 e K 1,3, pp. 432-33.
- 19 Cfr. *ibid.*, G° 27, p. 921.
- 20 L'espressione compare in una lettera di Benjamin ad Adorno del 31 maggio 1935 (OC IX, p. 1077).
- 21 *Ibid.*, O° 67, p. 945.
- 22 *Ibid.*, X 13a, p. 743.
- 23 Espressione ripresa da *Bauen in Frankreich* (1928) di Sigfried Giedion, citata in OC IX, G 2,3, p. 184.
- 24 Parigi, *la capitale del XIX secolo*, qui, pp. 380 e 382.
- 25 Paris, *Capitale du XIX^e siècle*, OC IX, pp. 19-20.
- 26 Cfr. qui, pp. 370-71.
- 27 Parigi, *la capitale del XIX secolo*, par. 2, «Daguerre o i panorami», qui, pp. 375-78.
- 28 Cfr. qui, p. 363.
- 29 OC IX, a° 1, p. 958.
- 30 *Ibid.*, e° 2, p. 968 (ripreso in D 2a, 1, p. 113).
- 31 *Ibid.*, O° 56, p. 944.
- 32 *Ibid.*, P° 3, pp. 947-48 (ripreso in I 4,4 pp. 234-35).
- 33 *Ibid.*
- 34 Cfr. qui, pp. 364-69.

35 Cfr. *Il Surrealismo*, qui, p. 323.

- 1 Qui Benjamin fa riferimento ai celebri versi 11581-86 della II parte del *Faust*, in cui Goethe fa esclamare a Faust: «Fermati, dunque, tu sei così bello! La traccia dei miei giorni terreni non potrà svanire in eterno» [N.d.C.].

- 1 Cfr. S. Giedion, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton* (1928), nuova edizione a cura e con una postfazione di S. Georgidis, Mann, Berlin 2000, p. 3 [N.d.C.].
- 2 «Il regno fiorito delle decorazioni, | il fascino del paesaggio dell'architettura | ed ogni effetto scenografico riposano | solo sulla legge della prospettiva».
- 3 Il mio buon padre era stato a Parigi.

- 1 Cfr. *Replica a Oscar A. H. Schmitz*, qui, p. 262.
- 2 Cfr. *Novità sui fiori*, qui, p. 222.
- 3 Cfr. *Piccola storia della fotografia e L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, qui, pp. 230 e 42.
- 4 Lettera ad Adorno, 31 maggio 1935, cfr. OC IX, p. 1078.
- 5 Cfr. la lettera di Benjamin a Gretel Adorno del 16 agosto 1935, *ibid.*, pp. 1107-10.
- 6 *Ibid.*, O° 36, p. 941; N 1a,8, p. 514 (qui, p. 413).
- 7 *Ibid.*, N 1,10, p. 512 (qui, p. 411).
- 8 *Ibid.*, N 2,6, p. 515 (qui, p. 413).
- 9 *Ibid.*, L° 6, p. 929.
- 10 *Ibid.*
- 11 *Ibid.*, O° 36, p. 941; N 1a,8, p. 514 (qui, p. 413).
- 12 OC IX, p. 1109.
- 13 *Crisi del romanzo. A proposito di «Berlin Alexanderplatz» di Döblin*, OC IV, p. 161.
- 14 OC IX, O° 73, p. 946.
- 15 *Ibid.*, N 1,10, p. 512 (qui, p. 411).
- 16 *Strada a senso unico*, «Chincaglieria», in OC II, p. 455.
- 17 Lettera a Gerschom Scholem del 22 dicembre 1924, in *Lettere 1913-1940* cit., p. 107.
- 18 *Strada a senso unico*, «Revisore giurato di libri», OC II, p. 424.
- 19 *Ibid.* Sull'interpretazione benjaminiana del *Coup de dés* di Mallarmé, cfr. anche *Paul Valéry all'Ecole Normale* (1926): «Mallarmé [...] col suo rigoroso inabissarsi nella cristallina costruzione della sua opera certo tradizionale, scorse l'immagine vera del futuro, per la prima volta (in quanto poeta puro) ha qui incorporato la tensione grafica dell'inserzione pubblicitaria nei caratteri della scrittura» (OC II, p. 401).
- 20 Cfr. qui, pp. 94-95 e 95-99.
- 21 *Strada a senso unico*, «Materiale didattico», OC II, p. 425.
- 22 *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, OC IV, p. 457.
- 23 Cfr. OC IX, K 2,5, pp. 437-38.
- 24 *Ibid.*, O° 6 e O° 7, pp. 937-38; H 2,7, p. 217.
- 25 *Ibid.*, H 4a,1, p. 222.
- 26 *Ibid.*,] 68,4, p. 383, e *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, OC VII, p. 160.
- 27 Cfr. *supra*, n. 6.
- 28 OC IX, O°, p. 937.
- 29 *Ibid.*, O° 81, p. 947.

- 30 *Ibid.*, P° 4, p. 948.
- 31 *Ibid.*, N 2,6, p. 515 (qui, p. 413).
- 32 *Ibid.*, Q° 21, p. 951.
- 33 *Ibid.*, N 2a,3, p. 516 (qui, p. 414).
- 34 *Ibid.*, L° 30, p. 931; poi N 1,1, p. 510.
- 35 *Ibid.*, A° 5, p. 899.
- 36 *Ibid.*, A° 3, p. 959; poi R 2,3, p. 604.
- 37 *Ibid.*, «*Passages*» di Parigi II, p. 958.
- 38 Cfr. *ibid.*, B 1,2, p. 66.
- 39 *Ibid.*, B 1a, 1, p. 68.
- 40 *Ibid.*, Parigi, la capitale del XIX secolo, par. 2, «Daguerre o i panorami», p. 8 (qui, p. 376).
- 41 *Ibid.*, Q 1a,4, p. 592.
- 42 *Ibid.*, Parigi, la capitale del XIX secolo, par. 4, «Luigi Filippo o l'«*intérieur*»», p. 11 (qui, p. 380).
- 43 *Ibid.*, e° 1, p. 967; poi M 1,5, p. 466.
- 44 *Ibid.*, C 1,9, p. 89.
- 45 *Ibid.*, K 1a,6, p. 435.
- 46 *Ibid.*, N 7a,2, p. 527 (qui, p. 417).
- 47 Cfr. *Sul concetto di storia*, tesi VII: «Fustel de Coulanges raccomanda, allo storico che voglia rivivere un'epoca, di togliersi dalla testa tutto ciò che sa del corso successivo della storia. Meglio non si potrebbe designare il procedimento con il quale il materialismo storico ha rotto. È un procedimento di immedesimazione emotiva [*Einfühlung*. La sua origine è l'ignavia del cuore, l'*acedia*, che dispera di impadronirsi dell'immagine storica autentica, che balena fugacemente]» (OC VII, pp. 485-86).
- 48 OC IX, N 3,1, p. 517 (qui, p. 415).
- 49 *Ibid.*, N 7a,3, p. 527 (qui, p. 418).
- 50 Cfr. ad esempio la tesi III: «Il cronista che racconta gli avvenimenti, senza distinguere tra grandi e piccoli, tiene conto della verità che per la storia nulla di ciò che è avvenuto dev'essere mai dato per perso. Certo, solo a una umanità redenta tocca in eredità piena il suo passato. Il che vuol dire: solo a una umanità redenta il passato è divenuto citabile in ciascuno dei suoi momenti. Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa una "citation à l'ordre du jour" - giorno che è appunto il giorno del giudizio». (OC VII, p. 484). Cfr. anche la tesi XIV, in cui Benjamin afferma che «la Rivoluzione francese pretendeva di essere una Roma ritornata. Essa citava l'antica Roma esattamente come la moda cita un abito di altri tempi» (*ibid.*, p. 490).
- 51 OC IX, N 10a,3, p. 534 (qui, p. 419). Per l'espressione «costellazione satura di tensioni», cfr. anche la tesi XVII in OC VII, p. 492.
- 52 *Ibid.*, N 1,11, p. 512 (qui, p. 411).
- 53 *Ibid.*, O° 2, p. 937; poi N 1,8, p. 511 (qui, p. 411).
- 54 *Ibid.*,] 6ia,2, p. 369.

55 *Parco centrale*, V, OC VII, p. 182.

56 OC IX, N 9,7, p. 531 (qui, p. 418).

57 Appendice a *Sul concetto di storia*, OC VII, p. 503. Il passo di André Monglond citato da Benjamin è citato, in francese, anche in OC IX, N 15a,1, p. 542.

58 *Ibid.*, N 11,4, p. 535 (qui» p. 420).

59 *Ibid.*, N 7,6, p. 527 (qui, p. 417).